السنة السابعة

فكر حر وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com

الجديد

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
ديسمبر/كانون الأول 2021 العدد 83

فواز حداد
الدمشقي روائياً

أدب عراقي
الذات والسلطة، الأسطورة والتاريخ


ISSN 2057-6005

الجديد

aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة
بيرسا كوموتسي، ابراهيم الجبين
رشيد الخيون، هيثم حسين، مخلص الصغير
فرانشيسكا ماريا كوراو، مفيد نجم
محمد حقي صوتشين، وائل فاروق
عواد علي، شرف الدين ماجدولين

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
أحمد يازجي، ريم يسوف، أحمد قدور
فؤاد حمدي، علا الأيوبي، حسين جمعان
زينة سليم مصطفى، باية محي الدين
محمد إيسياخم، محمد خدة، ياسر حمود
محمد الأمين عثمان، ساشا أبو خليل، آلاء حمدي
عبدالله مراد

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



هذا العدد

يحتوي هذا العدد على مقالات أدبية ونقدية وقصص وقصائد ويوميات وحوار أدبي ورسائل ثقافية وعروض كتب وآراء في النقد والفن التشكيلي.

ويحتوي العدد على ملفين، الأول فكري تحت عنوان "الذات والسلطة والأسطورة والتاريخ"، شارك فيه كل من: أحمد برقاوي "النكوص التاريخي: دعوة لولادة الأنا"، نبيل أدريوش "السرد والتاريخ"، عبدالكريم نوار "فكرة السلطة: ميشال فوكو ضد الماركسيين"، حسام الدين فياض "مجتمع متقدم بلا معارضة"، عبدالرزاق دحنون "أساطير الأولين: الأسطورة والقيم المعرفية"، سامي البدري: "عقبة القصور: وجودية كولن ولسن الجديدة".

الملف الثاني في العدد أدبي تحت عنوان "أدب عراقي"، ويضم نصوصاً روائية وقصصية وشعرية، وشارك فيه كل من: عواد علي، علي جعفر العلّاق، وارد بدر السالم، علي نوير، ميسلون هادي، محمد تركي النصار، حسب الله يحيى، عارف الساعدي، عبدالهادي سعدون، مازن المعموري، تحسين كرمياني، أحمد ضياء، عبدالجبار ناصر، كريم شعلان.

في الفن والنقد الفني مقالان الأول للفنان التشكيلي خالد الساعي تحت عنوان "الإنسان مركز الكون/من النقطة تبدأ اللغة ويترامى الوجود" وهو بحث مزود بالأعمال الفنية يدرس علاقة الفن بالعالم على مفترق العلاقة بين الشرق والغرب ومن خلال ليوناردو دافنشي والخطاط والكاتب والشاعر ابن مقلة البغدادي.

تحت عنوان "الروائي دمشقياً" كرست "الجديد" حوار الشهر لتجربة الكاتب السوري فواز حداد صاحب "السوريون الأعداء" و"يوم الحساب"، و"جند الله" و"مرسال الغرام" وروايات أخرى حفرت نفسها بقوة في ذائقة قراء الرواية في العقدين الماضيين. نتعرف من خلال هذا الحوار، الذي أجرته الكاتبة التركية بيرين بيرسايجيلي موت، على آراء الكاتب في جملة من القضايا التي تهم الروائي في علاقته بالكتابة الروائية وبقضايا الأدب والإنسان.

بهذا العدد تكمل "الجديد" سنتها السابعة وقد أنجزت الكثير مما وعدت به قراءها والقليل مما حلمت به النخبة التي أدارت دفتها في بحر عربي عاصف، مدركة أن المسافة بين الواقع والحلم لطالما كانت شاسعة. المصاعب والعقبات التي عرفتها "الجديد" في مسيرتها الجامحة، خلال عقد الدم والدموع والآلام، لم تحل دون ما تطلعت إليه في بيانها التأسيسي الذي توافقت عليه مع النخبة التي أحاطت بالمجلة ورفدتها بثمرات العقول والأرواح، نقداً وإبداعاً، فكراً وابتكاراً أدبياً، فقد ولدت "الجديد" لتؤدي هذه المهمة شبه المستحيلة في تقاطع النيران العربية بين سلطة الكتابة وسلطة الأمر الواقع. وبين كوابح الماضي وخيول المستقبل. "سبع سنوات هل نقول عجافا"، أيا يكن الجواب، فإن "الجديد" كانت وما تزال بقعة ضوء باهر في بحر الظلام العربي ■

المحرر

لوحة الغلاف للفنان يوسف عبدالكي

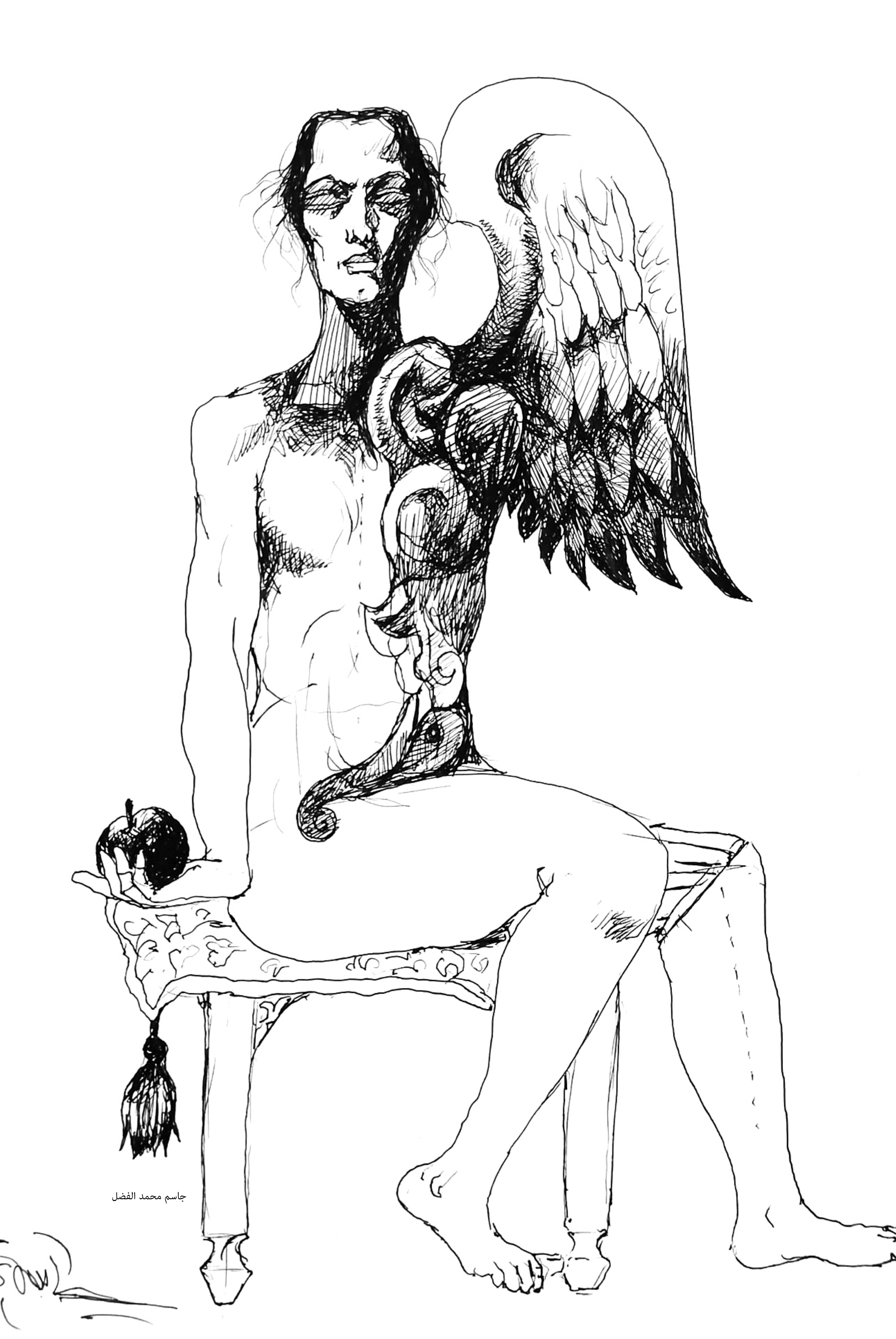


المحتويات

العدد 83 - ديسمبر/ كانون الأول 2021



غلاف العدد الماضي نوفمبر/تشرين الثاني 2021



الشاعر والكلمات

إسار اللغة وجموح الحواس وتطرف الشعراء

يولد الشَّاعِر انتحارياً، ويولد منتحراً. إنه كشاف غوامض، وغوّاص في وجود يظل مجهولاً وعصياً على الكشف. وهو في غوصه يندفع في مغامرة تأخذ شطر الخطر، وتهدد باللاعودة، ولا يتحقق الشَّاعِر الا في تلك الاندفاعات الشُّعُورِيَّة المتطرفة المعبرة عن نفسها في حالات مُتَبدِّلة ومتغيرة، سرعان ما تترجمها إلى شعرٍ، مخيلةٌ رهيفة وعلاقة مع الْكَلِمَات لا تقرّ على نظام، ولا تأمن نظاماً.

لذلك يبدو لي، باستمرار، وبشيء من الإدراك الحسي أن الشَّاعِر إرهابي، لما في علاقته باللُّغَة والأشياء من تطرف وتمرد على رغم ما في مسلكه من علامات لطف، وعلى رغم ما يسبغه حضوره في العالم، وعلى الأشياء من لطائف ونباهات.

إرهابي، بمعنى أن كلماته، صياغاتها، صور مخيلته، دلالاتها، إيقاعاته، عنف الطاقة التي فيها، عناصر الإدهاش، مصادرها في اللُّغَة، منطقه، سمات التوتر الشعوري الكامنة في الْكَلِمَات، حركة الجمال في ظلال لغته، اللحظات المجسّدة كأسرار، كل هذا، وغيره أيضاً، في أوقات وحالات من حياة الشِّعْر وحياة الشُّعُورِ، يملك أن يُرهِبَ.

كم مرة قيل لِشَاعِرٍ كلماتك ترهبني؟

II

يُوْلَدُ الشَّاعِر مراراً. في كل قَصِيْدَة لهُ مَوْلِدٌ. وفي كل مولد له روح جديد يهدده الموت. والقصيدة التي لا تختلف عن غيرها من قَصَائِد الشَّاعِر تنذر بموت روح من أرواحه. في دورته الشُّعُورِيَّة (نظير دورة الدم) وفي الجينات التي تولّد صفاته المائزة يسري طابعه الخاص. لذلك لا تعني الكتابة شيئاً مهماً لِشَاعِرٍ، ما لم تصدر بقوة وطغيان حقيقيين عن تلك المنطقة الأَعْمَق فيه، حيث يسكن كائنه الأحب، شخصه الأول: الطِّفْلُ النَّائِمُ، المستيقظ، اللاعب، الدهش، الغاضب، المتفرج، الساهي، المتردد، الخائف، النافر، المستعد، الفوضوي، الأنيق، المشاكس... ولكن، دائماً، العاشق، النزق، المتطرف.

لا تَتَحَقَّقُ الكتابة في أبهى حالاتها قبل الوصول الى هذا الطِّفل المتواري فينا. وما يتم هذا لكائنات يعوزها نزوع جامح (متطرف) علامته انحياز مطلق ونهائي نحو الحُبّ، واستلهام للجمال هو في حقيقته شوق الى الْحُرِّيَّة. عند هذه التخوم يولد الخطر، وتتخلّق المفارقة المأسوية من صدمة المعاكس والمخالف.

III

يُوْلَدُ الشَّاعِر وفي روحه تسري محبتان: محبة الحُبّ كجوهر لا يموت، ومحبة المحبوب كشخص ميت. من ألم الشَّاعِر يَتَخَلَّقُ الشِّعْر، ومن علاقات الفاني بالخالد تنسجُ الموهبةُ فلَكَها في الشَّاعِر. من فداحة وإشراق، ومن يأسٍ هو كلُّ ما يملكه مؤمنٌ شكّاك، يتخلّقُ الشِّعْر. وما الجمال في شعر شاعر إلا لُبُؤسَاً، أو نظيراً لتطرُّف الحركةِ في الشُّعُورِ، وعلامتُه ما يهز ويخض ويسحر. هنا، أيضاً، على هذا الصراط، يلتقي الخصمان الكبيران: الحياة والموت. من هذا العلو تهب روح الشَّاعِر، وتتنزّل كلماته.

ولا يتناقض هذا، بالمعنى الجوهري والعميق للكلمة، مع صورة الشَّاعِر شخصاً مقيماً أو مسافراً في الأرض، ورهينة نُظُمٍ ودول وقوانين وأعراف تصوغ وتثبت أوضاعاً ومجريات مجتمعية آسرة، فكلامنا ليس تصويراً لكائن نَبَوِيٍّ، بل تصوير للشَّاعِر رائياً ومقتحم وجودات وراء وجود مظهري تتكرر ملامحه، فهو - الشَّاعِرُ - بداهة، كاسرُ قشرةٍ ومُخترقُ ألبابٍ، شخص حي، يسلك كغيره في الشبكة المرئية، لكنه يتصل بحركة الأَعْمَق والأكثر جوهرية في الْكَيْنُونَة، حيث يكون في وسعه الإنصات الى الأشياء الهاربة، بدءاً منها في تجلياتها البسيطة ووقائعياتها الملحوظة (في اليومي وظلاله) وصولاً الى ما تتيحه اختراقات الحواس من وصول إلى مصادر النِّعْمَة حيث يدركُ المُدْرَكَ من المعرفة بالحس، وتتكشف

الحياة السرِّية للأشياء. حيث النور لا يزال بصيصاً في كنف ظلمة الْوُجُود، وحيث يخفق الماء الأول للمخيلة.

هل يبدو هذا التصور رومانطيقياً؟ ربما، انما في مثل هذا الميل يتبدّى اللّاذع مما لا طعم له، والفاتر مما يتوهج. بَرْقُ اللُّغَة دليلٌ الى نَفْسٍ تُبْرِقُ. وفُتُوُرُهَا عَلامَةُ نَفْسٍ رَخْوَةٍ خَامِدَةٍ. ومن ثم في ضوء كهذا نتبين الشَّاعِر من لص الْكَلِمَات.

IV

الشُّعَرَاء الحقيقيون هم، عندي، أولئك الذين كتبوا شعرهم وهجست أرواحهم بالموت، وكادت أجسادهم تميل وتذهب بخفة وسعادة، ولم يفصحوا، في أي وقت عن رغبتهم في الانتحار، لكنهم عاشوا صراع الفكرة، بدمويتها القصوى، مع كل كلمة كتبوا. هؤلاء المتطرفون هم الشُّعَراء.

مع كل قَصِيدَة، للشَّاعِر هناك تجربة انتحار، ومشروع خلاص من الموت. فالموت له جاذبية استثنائية لا سيما عندما يَرى فيه الشَّاعِر وجها آخر لحياة تختزلها قَصِيدَة تتوق الى السيطرة على الزَّمَن واذابته في نسيجها: (ماضياً) كذكرى، (حاضراً) كذكرى، (مقبلاً) كتوقع منذور لأن يَتَحَوَّل الى ذكرى. هنا، في انشغال الشَّاعِر بالهارب، ربما، يكمن الكشف عما هو عبثي في وجود الكائنِ وخالدٌ في الْفَنّ، بينما هو يقف على الزَّمَن كحدوث متصل يرفعه الانسان الى مرتبة القدر.

V

في حركة الْكَلِمَات يَتَحَوَّل الزَّمَن بكليته الى حجر. ليكن أَلْمَاسَاً، لكنه حجرٌ يطوِّحُ به الشَّاعِر نحو الأقصى من الْوُجُود، ونلمحه في الشِّعْر كشهاب يندفع، ونسميه، من ثم، انخطاف الْقَصِيدَة نحو جاذبية قوية. لَكِنّ الحجر ما ينِي يرتد عائداً الى المدار كفلك مُضِيءٍ مُغْرٍ.

هنا مشابهة ليس في أصلها اختلاف جذري مع حالة الصَّخرة التي يحملها «سيزيف» من الهاوية ويرتقي بها الجبلَ الى القمة، حيث ما أن يضعها حتى تفلت وتعود فتستقر في القاع، وليعاود الى ما لا نهاية النزول الى الهاوية، والصُّعود، مِنْ جَدِيدٍ، الى القمة.

طغيان الجاذبية وعناد الأشياء يصنعان قدر الانسان المعاكس لحريته، وانفتاح الْحُرِّيَّة على الموت.

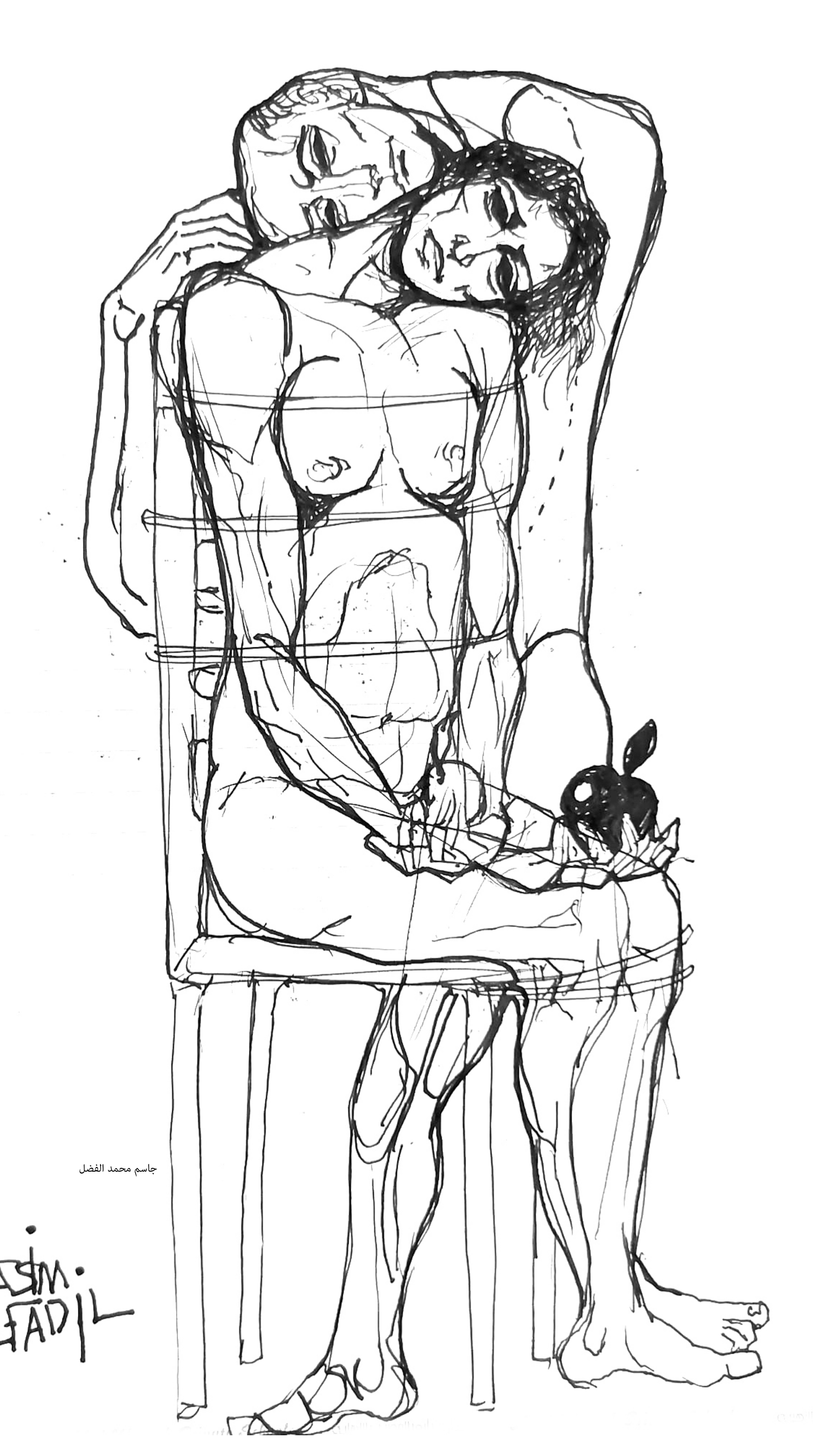
VI

ثمة بُعْدٌ قَصِيٌّ في نفس الشَّاعِر. أصوات تُهَوِّمُ وتناديه، كمثل أصوات حوريات البحر عند «هومير» اللواتي نادين «أوديسيوس» ولم يكن في وسعه الفكاك من سحر أصواتهن. وإن كان «أوديسيوس» أدرك إمكان المضي في المغامرة مع إمكان السيطرة على نفس ترغبُ في أن تطيع إغراء الجمالِ وأنْ تستجيب لسحره، فطلب من رفاقه شد وثاقه الى صاري السفينة عندما راحوا يقتربون من منطقة تلك الأصوات الساحرة، فإن الشَّاعِرَ هو ذاك المغامر الذي يبقي جسده حراً طوع حواسه، وحواسه حرة لتنجذب نحو تلك الجهة الغامضة فيه بكل ما يسكنها ويتحرك فيها من أصواتٍ ونداءات، إذْ لا تَحَقُّقَ لشعره من دون الوصول إليها، ولا وصول إليها من دون الاستعداد للفناء فيها.

بل إن شعر الشَّاعِر نفسه هو ضوء ذلك الانغمار في غموض تلك الأصوات، وما تمثله من تعدد في شخصية الشَّاعِر إذ يستجيب لاغرائها الَّذي مِنْهُ يُقَدُّ ما يسميه النُّقَّاد (سِرُّ الشِّعْر) وجماله الغريب. هذه الاستجابة تحمل المتعة مقرونة بالألم والفرح بشقاء الشُّعُورِ، ومن على هذا المعبر المفتوح على المفاجآت يُشْرِفُ الشَّاعِر على الانتحار، وتتجاذبه في تلك الوجهة قُوَّتَا الحياة والموت على نحو ممزِّق. ولا فرق جوهرياً بين حالتي «أوديسيوس» و«الشَّاعر»، لأن أصوات جِنِّيَّاتِ الأول هي الأصوات التي سمعها «هومير» في ذروة تحققه في بطل ملحمته.

فهل يكون، إذن، في مشابهة أخرى، مثل الشَّاعِر في علاقته بنفسه كمثل الشَّخص الْمُنْتَظَر في الحكاية العجيبة، المنذور لفتح غرفة ظَلَّتْ مغلقة لأزمان، فما تنكشف أسرارها إلا مع وصول ذلك الشَّخص الاستثنائي القدرة؟ وكما إن في الحكايات العجيبة مثال من يدخل غرفة فلا يخرج منها أبداً، كذلك هي حالة الشَّاعِر وكينونته إزاء ذلك الحدس المخيف من أن يحمل العبور بعيداً وعميقاً في النَّفْس مصيراً مأساوياً. إن مغامرة الاكتشاف عبر النَّفْس قد تقود عالِماً في الفيزياء إلى السيطرة على الذَّات ومحيطها معاً، لكنها، بِالنِّسْبَةِ إلى الشَّاعِر، تحمل مخاطر الوقوف على نهاية العالم. مخاطر الانتحار.

إن الشِّعْر للشَّاعِر تجربة قاتلة لمجرد كونه انفتاحاً هائلاً على العالم، واستعداداً للفناء فيه، على اعتبار أن ما من تجربة ذات لهب قدسي ما لم يكن خوضها حدثاً غير مسبوق، بكل ما يعنيه ذلك من صدامات وارتطامات للشُّعُور وهو يرهفُ ويشفّ حتى ليكاد يذيب صاحبه ويسكبه في كل مرئية من مرئيات الْوُجُود، فلا تعودُ «التَّجْرِبَة» مُسْتَحِقَّةً اسم «المغامرة» إنْ ظل شاعرها دون هذه الحالة. وإنْ مَكثَ مُتَمسّكاً بضرب ساطع من ضروب التطرف.



VII

من هنا أيضاً، من تحول المرئي عن عاديته إلى غموض ينادينا لنكشف سره يَتَلَغَّزُ الجمال، ومن هبوب الفراغِ مغادراً شيئيته ليعبر الحواس ويتحقق كخلاء حيٍّ ينذرنا بولادة ما، يُوْلد الشِّعْرُ مُفَاجِئاً ومُدْهِشَاً، ومخيفاً في طاقته، وغموضِ خروجه من عماء الحواسّ إلى نور الْكَلِمَات.

وما الكلمة بعد ذلك غير نِغْمَةٍ تُهَدِّئُ الروع كونها تضبط ذلك الانفلات المخيف للرُّوح، ذلك السَّرحان، ذلك التيه والهيام حدَّ التَّلاشي في الأشياء، ومن ثم التَّحَوُّل فيها، ليس على نحو ما يحدث للدراويش والمتصوفة في انجذابهم نحو المحبوب الذي هو الحق، فما تقر عين الحبيب حتى يقر في محبوبه وقد أفناه الوجد، وإنما على نحو يبعث في الكائن مع كل تجربة روحاً جديداً. فالكلمات في شعر هي نظام من العلاقات يمسك الشَّاعِر عن خوض أبعد، فيستعيده إلى الحياة وهو يكاد أن يفلت، فلا يَتْرُكُ له أن يتبدَّد.

إنَّ الْكَلِمَات الشِّعْرِيَّة نظام له القدرة على إعادة التشكل في حيز من الاستقلال عن الشَّاعِر، يتضاءل ويعظم. وللشاعر مكابداته، وصراعه مع هذه القدرة، لكنهما، في حدود غير متعينة، نظام وتشكيل يصونان حياة الشَّاعِر، يبقيانه في تخوم من الانفصال يمكن للأرض أن تستعيده منها.

هنا، من تعقُّد العلاقة بين الشَّاعِر ومخيلته، والشَّاعِر وقاموس لُغَتَه، والشَّاعِر وثقافته، بيْنَهُ وبين مُخَيِّلَتِهِ وتَجْرِبَتِهِ الْإِنْسَانِيَّة، كَمَا بِينَ مُخَيِّلَةِ كُلِّ ذاتٍ إِنْسَانِيَّةٍ وتَجْرِبَتِهَا؛ أيْ في هذه الشَّبَكَة المركَّبة، إنَّمَا تَكْمُنُ الهِبَةُ في صورة قَصِيْدَة. ومن ثم القَصِيْدة حقلُ دلالات التحققِ والاخفاق معاً، وما الرجوع بها من غوص في الأعماق غير علامة على الخلاص من الموت، والعودة من تلك المغامرة بهدية.

الْقَصِيْدة، إذن هي الهِبَةُ الشقيَّةُ. فأن يبقى الشَّاعِر بعد ولادة الْقَصِيْدة، أن لا يموت بولادتها، أن لا يموت بموتها، أن يقبض الثمن، أن لا يدفعه أبداً، أن، وأن، وأن، ، ذلكم هو المأزق الْوُجُوديّ الأفدح للشَّاعِر، ودليل، بلا علامات، إلى محن لا تنقطع.

VIII

عند آفاق كهذه نعثر في شعر الشَّاعِر على بذرة الانتحار، حيث تختفي الْكَلِمَات وتولد الصور، وحيث يتلاشى النحو ويولد الصَّوْت، ويُرى، ولكن من جهات لامرئية، يصعب تحديدها. نسى الشِّعْر في سطوع الشُّعُورِ كطغيان نهائي لجاذبية الرُّوح وجمالات تفتحها على العالم. صور تخلب وتصدم، وأصوات تُغبط وتُقلق.

ومن ثم سوف يَبْرُقُ فينا ما يَبرق ويُوسوس في هذا الذي نسميه الشِّعْر، ثم لا نعثر له على قواعد نشد إليها جسده الزئبقي النافر على سطوح متوترة، ولا على تقاليد تسبق الْقَصِيْدة التي ولدت لتكون أثراً فريداً، جماله في يتمه المفرد.

إن كل شعر يذكّرنا بنظير أو يحيلنا على مرجع له، انما يعتوره خلل فادح فيه مقتله.

الْقَصِيْدة إذن، هي الهِبَةُ التي رَجَعَ الشَّاعِرُ بها، وبواسطتها، من انتصار على الموت. والغريب أن الشَّاعِر سرعان ما يُعرض عن هذه الهبة/المكافأة، ويبدو كما لو كان يتنكر للنِّعمة ومانحها، اذ يَتَحَوَّل انتباهه عنها، ويتهيأ لحدث آخر. لذلك ربما يشعر بعض الشُّعَراء المرهفي الحس والذكاء بمشاعر مركّبة ومتناقضة إزّاءَ قصائدهم، مشاعر تدخل فيها عاطفتا الحُبّ والكره، وكذلك الخوف، وربما أحاسيس هي غبطات غامضة هاربة. ولا غرابة في الأمر. أَوَ لَمْ يُشَبِّهْ شُعَراء، ومعهم نقادٌ، لحظة ولادة الْقَصِيْدة بذروة النشوة، يكسر برقُها الصُّلبَ؟ أَوَ تكون الْقَصِيْدة حقاً أثراً مما هو خاطف في لقاء جسدين عاشقين؟

والسُّؤَال الآن: من كان الطرف الثَّاني في لحظة الشَّاعِر عند ذروة الخلق؟ أهي امرأة؟ ذات أخرى؟ أم هي اللُّغَة؛ كائِنُهَا السِّريُّ؟

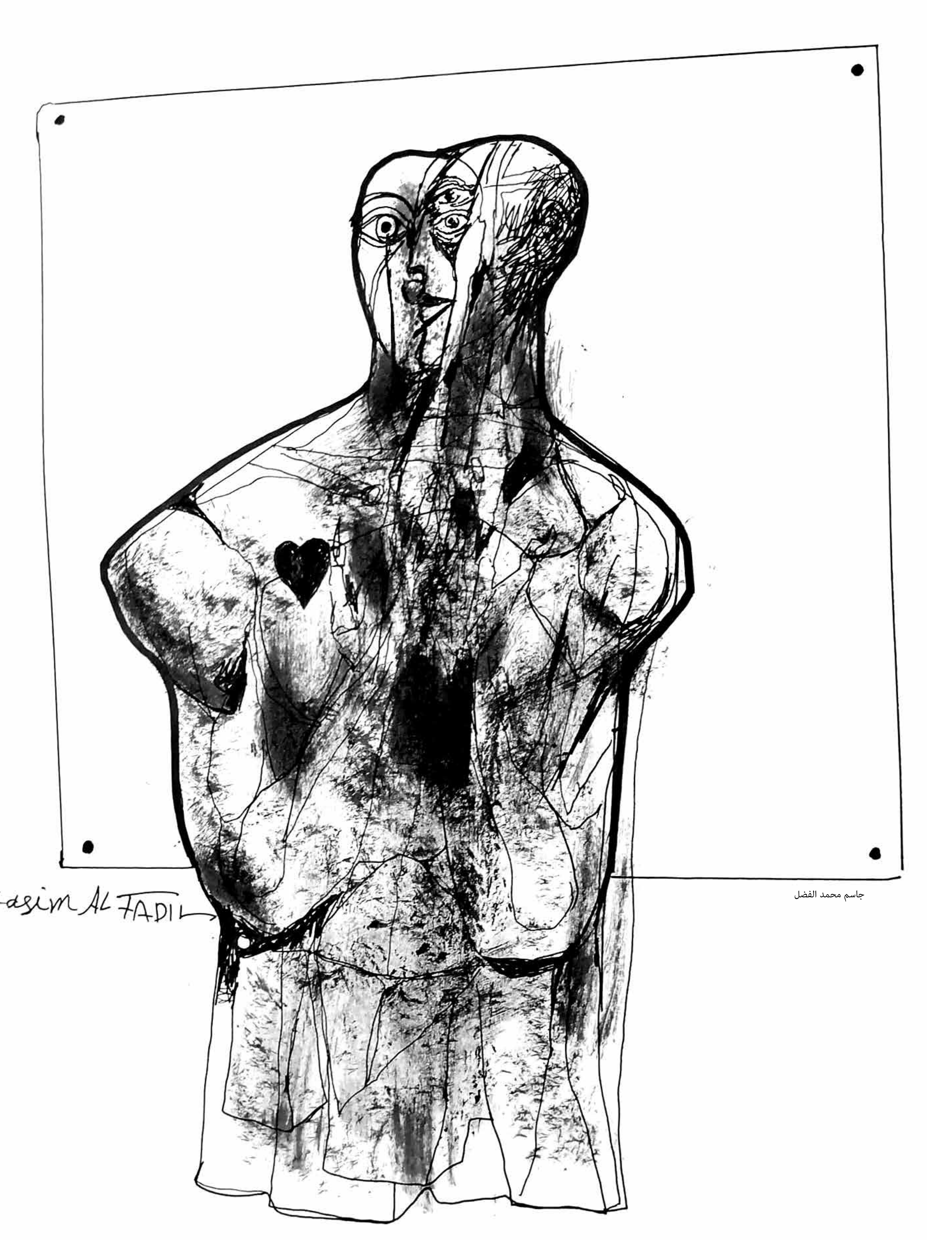
يُعرض بعض الشُّعَراء عن نشر شعره الجديد، فيهمله، ربما خوفاً من أن يكون في هذا التشكل للشِّعْرِ (في نظام هو الْقَصِيْدة) قتل لأشواق الذَّات الشاعرة المتطرفة في طلب تحرر أبعد غوراً وأنقى، وأكثر اتصالاً بِالْوُجودِ، أو في بحثٍ عن كمال فني ما نِسْبَةً الى مثال لا تتضح معالمه، وهو مثال لم تظهر صورته في صورة الْقَصِيْدة.

لَكِنْ هل إن مثل هذا الطلب المستحيل شيء آخر غير طلب الموت! ■

*هذه الكلمة فصل من كتاب في الشعر سيصدر تحت عنوان «الهبة الشقية»

نوري الجراح

لندن في كانون الأول/ديسمبر 2021



جاسم محمد الفضل



الذات والسلطة والأسطورة والتاريخ

النكوص التاريخي
دعوة لولادة الأنا

أحمد برقاوي

السرد والتاريخ

نبيل أدريوش

فكرة السلطة
ميشال فوكو ضد الماركسيين

عبدالكريم نوار

مجتمع متقدم بلا معارضة

حسام الدين فياض

أساطير الأولين
الأسطورة والقيم المعرفية

عبدالرزاق دحنون



النكوص التاريخي

دعوة لولادة الأنا

أحمد برقاوي

تحتل النخبة الفكرية، في كل تاريخ المجتمعات، مكانة مؤثرة في حياة الأفراد ووعيهم. وذلك لأنها تنشغل بهموم الناس ومستقبلهم دون أن يكلفها أحد بذلك كما يرى جان بول سارتر.
والنخبة العربية لم تكن استثناء من هذه المهمة، ولقد أدى انشغالها بما يجب أن يكون، بالعالم المأمول، بالنقيض التاريخي لما هو واقع إلى طرحها كل الأيديولوجيات الكبرى التي عرفها العرب المعاصرون، بل إن الفلاسفة والمفكرين الذين استعاروا من الغرب أفكار التقدم والحرية والحداثة، والعلمانية والعلم والمواطنة والديمقراطية، وحاولوا توطينها في بلاد ما قبل الحداثة تكاد تغيب أفكارهم عن ساحات الصراع الراهن، ويجب ألا تغيب.

في مصر، الحاضنة الأهم لاستيراد الأفكار وإعادة صياغتها وإلباسها لبوساً محليا، لا أحد يذكر الآن زكي نجيب محمود الذي بُحّ صوته، وثُلمت ريشته، وهو يدعو إلى العلم وأخلاق العلم وترك الأوهام واستخدام العقل. وعبدالرحمن بدوي صاحب العشرات من كتب التراث الذي اعتنق الوجودية ودعا إليها، لم يترك أثراً في وعي شباب مصر، وقس على ذلك.

ومحمد عابد الجابري الذي قتل التراث بحثاً عن عقلانيةٍ نقديةٍ توحد بين ابن رشد والشاطبي وابن حزم، مات ولم يترك خلفه من يحمل "وهمه" التراثي، ككل التراثيين الذين راحوا ينبشون القبور بعد هزيمة حزيران، مستنجدين بها علهم يجدون حلا للعلاقة بين الوعي القديم والوعي الجديد.

حاول ماركسيو ذلك الزمان أن ينتسبوا إلى واقعهم عبر الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد وعبر "مركسة" ما لا "يمركس" ولم تترك البيروسترويكا ماركسية العرب دون أن تقلل من شأنها إلى الحد الذي صارت فيه غريبة عن الحقل الثقافي العربي، ولم يعد محمود أمين العالم وسمير أمين شاغلين الناس.

وشخصانية محمد عزيز الحبابي بتأثيرٍ من الفيلسوف الفرنسي مونيه، التي أرادها الحبابي إسلامية، لم تترك ندبة ما في الوعي العربي والغربي. ومات حسن صعب، صاحب تحديث العقل العربي، وترك وراءه عقلاً عربياً شعبويا.

أجل بعد ثورة شباب مصر كان هناك حذر شديد في استخدام مصطلح العلمانية، واستخدام مصطلح "المدنية" عوضاً عنه. وينبري بعض الأصوليين الذين تعلموا في الغرب أصلاً لمهاجمة كل من يتحدث بخطابٍ عقلاني، ويتحول مثقف كهذا إلى مشروع قاتل.

العراق الذي كان أكثر المستهلكين للكتاب، واليوم لا همّ له سوى عاشوراء، ومداواة الآلاف من الذين يتعرضون لتفجيرات الجسد. لبنان الذي كان واحة إنتاج الكتاب والصحافة يتحكم به حزب أصولي باسم الممانعة، ما الذي جرى؟

مصر والعراق وسوريا والمغرب ولبنان وتونس بلاد النهضات العربية المبكرة في القرن التاسع عشر تعيش نكوصاً تاريخياً فاجعاً وتفكر خارج ذهنية التجاوز نحو الأعلى؟

أين هي العلة؟ هل العلة في واقعٍ عصي على التغيير، أم في أفكارٍ لا علاقة لها بواقع المنطقة أو تاريخها أم تعود إلى الأمرين معا؟ وكيف نفهم الثورات الراهنة في ضوء هذه الأسئلة؟

تكمن المشكلة كما أعتقد في المكنسة التاريخية التي لم تستطع أن تتحرر من الوسخ التاريخي نفسه، تعلقاً بالسلطة الرعناء، ولم تستطع أن تنجز مهمة تنظيف الطريق أمام التاريخ لانتصار الأفكار وتحويلها إلى نمط حياة ونظرة إلى الوجود والإنسان.

أقصد بالمكنسة التاريخية، الفئات الاجتماعية التي انتدبت نفسها لمهمة التغيير الاجتماعي.

فلقد كان تأسيس "الدولة الوطنية" في المستعمرات العربية حادثاً جديدا، وكانت حاجات الدولة الوليدة كي تصل إلى شكل الدولة المعاصرة كبيرة؛ حاجات اقتصادية وثقافية ومؤسساتية.

والسلطة التي آلت إلى أرستقراطية مدينية وفلاحية أخذت الطابع الديمقراطي الغربي ودون تاريخ تحولات عميقة في المجتمع، سياسياً واقتصادياً، بل أخذت تعمل على إنجاز هذه التحولات دون تاريخ، وكان هذا أهم عقبة تاريخية أمام التحول الحداثوي وأمام مكنسة التاريخ. فبدلاً من أن تكون ثمرة تاريخ، وتطور المجتمع الرأسمالي، ومهمة برجوازية متكونة، أرادت السلطة أن تنجز ما أنجزه تاريخ أوروبا.

ولهذا كانت السلطة الوليدة، بوصفها مكنسة التاريخ، ذات ملامح من التاريخ

وليد المصري

الذي تسعى لكنسه. الفئات الوسطى التي نمت بسرعةٍ هائلة، والتي تحولت إلى بديل للأرستقراطية المدينية والقروية، وبعض الفئات البرجوازية الوليدة لم تنجز تحررها الفكري الحداثوي، فحملت هي الأخرى نظرات المجتمع التقليدي إلى الحياة. وما إن آلت السلطة إليها حتى حاولت إنجاز حداثة بعصبية تقليدية، وتلك كانت أكثر المفارقات مأساوية في التاريخ المعاصر للعرب. "هذا التحليل لا ينطبق على بلدان شبه الجزيرة العربية، وينطبق على اليمن جزئيا".

ففي الوقت الذي نشأت فيه السلطة الأرستقراطية، شبه البرجوازية المدينية والريفية، ونجحت في تكوين الفئات الوسطى - قلب المجتمع - المتكونة من المعلمين والأساتذة والمحامين والأطباء والمهندسين والموظفين والعسكر وما شابه ذلك من مهن، وساعدت على تكوّن نخبة فكرية ذات نظرة إلى مستقبل حداثوي بكل الأفكار التي يعج بها الغرب، وموت الفئات الوسطى ذاتها بعد استلام جزء منها للسلطة، وفي الوقت الذي أسست الأرستقراطية المصرية والسورية والعراقية للحياة السياسية، وتكوّن الأحزاب، فإن الفئات الوسطى التي يفترض أنها تريد إنجاز ما عجزت عن إنجازه الأرستقراطية (المسماة جدلا برجوازية)، قد دمرت الحياة السياسة، ودمرت قدرة الأفكار على تشكيل الوعي الروحي الحداثوي والمعاصر.

وذلك أنها، أي الفئات الوسطى ذات الأصل الطبقي الفلاحي، لم تحصل على تربية مدينية بالأصل، ولم تتشرب إنجازات برجوازية ثورية بالمعنى التاريخي، ولهذا وجدت نفسها نقيضا للأرستقراطية المدينية والريفية لا من موقع طبقي، بل من وعي شره باستلام السلطة، وعي معزز بأيديولوجيا سرعان ما تحولت إلى خرق بالية تلهو بها الريح ويمر الإنسان من أمامها دون أن يلتفت إليها.

عبدالناصر الشخص الوحيد الذي كان قادراً على إنجاز تكنيس قويّ للتاريخ بحكم مشروعه وقوته وجماهيريته، لكنه أراد التحديث والحداثة بلا مجتمع سياسي، بلا ديمقراطية، فحرم المجتمع المصري من إرثه التاريخي الحديث، ولهذا ما إن قضى نحبه حتى عادت مصر إلى ما قبل الناصرية، ولكن في صورة كاريكاتورية وفي حالة الدولة الفاسدة.

ومع تحول الفئات الوسطى إلى عقبة أمام التحول الحداثوي الديمقراطي لم تعد لأفكار النخبة وظيفة عملية واسعة وفاعلة. وتقوقعت في حقل ضيقٍ من جماعاتٍ محدودة تتحاور في الندوات والغرف المغلقة، دون أن ترى ما يجري تحت سطح الواقع، حيث عاد الناس ليحتموا بإرثهم التقليدي من تغوّل سلطة مغتربة عن الواقع المحلي والتاريخ العالمي.

وعندي أن الثورات الراهنة ستؤسس لصراع الأفكار مرةً أخرى، وقد يستعيد المفكر العربي دوره الذي لعبه في عصر النهضة وما بين الحربين. غير أن دوراً كهذا مستحيل دون غربلة الأفكار من جهة، وزعزعة اليقينيات من جهةٍ ثانية، وشجاعة في طرح الأقصى من جهةٍ ثالثة.

وعندي أن ولادة الأنا أهم نتيجة من نتائج السيرورات التاريخية الحديثة. وبالتالي فإن الدعوة إلى انتصار الأنا والكفاح من أجل تحوّلها إلى ذات، أي إلى الفعل، هي الآن مشروع الفلسفة إذا ما أريد لها أن تحقق ماهيتها في الواقع المعيش.

القول الفلسفي في "الأنا" هو وعي حقيقي

وليد المصري

لمشكلة الإنسان في الوطن العربي، وقد يراه البعض قولًا فلسفيًا مجردًا، وهو كذلك، لكن هاجسه الأساس هو الإنسان في علاقته بالتاريخ والواقع، فلا يصنع التاريخ إلا "أنوات" واعية لدورها في هذا العالم، لا يصنع التاريخ إلا إنسانٌ يعي قيمته الفردية في هذا العالم.

الإنسان في الوطن العربي لم يمُت، لأنه لم يعش كي يموت، ولم ينتهِ، لأنه لم يبدأ كي ينتهي، ولم يغب، لأنه لم يكن حاضرًا كي يغيب. والانتصار للأنا دعوة إلى ولادة الإنسان، دفاع عن الإنسان بوصفه "أنا" ضد هذا الـ"نحن"، ضد القطيع الذي يسلب الكائن البشري أهم عناصر وجوده: أناه التي تميزه عن غيره.

عندما تنتصر "الأنا"، بوصفها وعيًا ذاتيًا بالتفرد، يصبح تعدد "الأنوات" دافعًا لها باتجاه صنع تاريخها الواعي، لماذا؟ لأنها، إذ تصل إلى مرحلة الكائن الأنا، تكون قد وعت حريتها في الفعل والممارسة والقول، دون أيّ مخاوف على وجودها الذاتي.

و"الأنا" لا وجود لها خارج فعل الحرية؛ إذ أن الكائن خارج حقل الحرية مجرد شيء، وكلمة شيء تشير إلى انعدام الفاعلية، لا يمكن للـ"أنا" أن تنتقل إلى ذات فاعلة إلا في حقل الحرية.

كيف لنا تخيّل إرادة تنهض بكامل وعيها، دون أن تكون إرادة حرة، إرادة أنوات حرة! لكن حرية الأنا شعورٌ يقود إلى الممارسة، شعور لا يتولد إلا إذا وصلت الأنا إلى الوعي بالعبودية المعيشة. والأنا لا تنفصل عن الذات.

ما الفرق بين الـ"أنا" والذات؟ الذات هي الـ"أنا"، وقد تحولت إلى صناعة العالم: فهي، إذ تصنع العالم، تصنعه وفق رؤاها الحرة، وفق تحررها من غريزة القطيع. لذلك عالم الأنوات الحرة هو عالم "الأكباش" فقط، وليس عالم "الكبش والأغنام"، ولذلك قال الفيلسوف البريطاني قولًا قويًا: "الحرية هي التوزيع العادل للقوة"، وبناء على قولٍ كهذا؛ فإن "أفضل المجتمعات هي مجتمعات الذئاب، حيث كل أنا ذئب، وليست ذئابًا".

هل من أفقٍ لظهور هذه الحرية في مجتمعاتنا العربية؟ هل من أفقٍ لظهور "أنوات" فاعلة؟ وما الذي يحول دون ظهور وولادة الـ"أنا" في عالمنا العربي؟ ما يحول دون ولادة الأنا ما أسميه النظام المتعالي على الـ"أنا"، هو نظام قامع لظهور الـ"أنا"، ويتكون من:

النظام السياسي الذي قام على الاستبداد العسكريتاري المتخلف الذي لا يرى المجتمع إلى في صورة "كبش وحملان"، وحول هذا "الكبش" مجموعةٌ ممن فقدوا أيّ قيمة ترتبط بمكانة الإنسان وحق الآخر، ليس لديهم سوى العنف وسيلة للحفاظ على بنية "الكبش والحملان". العنف الذي يحطم الكرامة الإنسانية، للحيلولة دون أن تدافع عن نفسها.

يضاف إلى هذه السلطة السياسية السلطةُ الدينية المتمثّلة بأولئك الذين يزيّنون للسلطان "حكمته وعظمته"، أو أولئك الذين يُحصون سكنات الأنا وحركاته، ويقيمون عليه حدود جهلهم. وحين يرتبط الدين بالسياسة؛ يخلق سلطة أشد فتكًا من تلك السلطة العسكريتارية، وبخاصة العسكريتارية الريفية.

النظام القيمي الاجتماعي، التقاليد المتوارثة قامعة لظهور الـ"أنا"، وهو نظام متوارث يفرض على الأنا الانصياع لقيمه التقليدية، من دون النظر إلى تغيّر الأحوال والأزمان. ولتجاوز هذا النظام المتعالي؛ لا بد من ظهور فئاتٍ وصلت إلى مرحلة الوعي الذاتيّ بقدرتها على تجاوز العالم، بقدرتها على تحطيم العالم القديم، وهذا ما فعلته الثورة البرجوازية في أوروبا، وهذا ما كان قابلًا أن يحدث في الخمسينيات والستينات في عالمنا العربي. لكن النكوص التاريخي، منذ سبعينات القرن الماضي حتى الآن، حال دون أن تستمر حركة ولادة الـ"أنا"، والسبب الأعمق أنّ الفئات الوسطى، التي تشكل وعيها بذاتها، لم تستطع أن تكون راديكالية إلى الحد الذي تكنس فيه التاريخ؛ فانهزمت، وبانهزامها، انهزم شرط ظهور الـ"أنا" وولادته، وهذا يعني أن نعمل جاهدين، كي تنشأ هذه الفئات الواعية لذاتها، بوصفها "أنوات" وليست قطيعًا. القول في "الأنا" قولٌ في السياسة وليس في الفلسفة فقط، في فلسفة السياسة، فأنت لا تستطيع أن تتحدث في السياسة إلا انطلاقًا من الفلسفة، لأنك تقدم قولًا عامًا.

هل هناك إمكانية لانتصار "الأنا"؟ نعم. هذه الإمكانية تواجه سلطة قامعة بالمعنيين: السياسي والأخلاقي للكلمة، لا تريد للـ"أنا" أن تنتصر في هذا العالم. لذلك، أنْ تعممَ الوعي بذاتك وبعالمك، على نحوٍ يكشف هذه العلاقة المتناحرة بين السلطة والـ"أنا"، أمرٌ في غاية الأهمية؛ لأن وجود السلطة وبقاءها رهن بالقطيع، ولهذا تخاف السلطة من الـ"أنا"، لأنها (السلطة) تخاف الحرية، ولأنها تخاف الحرية؛ فإنها تخاف الإنسان الذي يمكن أن يصبح فردًا أو "أنا".

يجب أن تعيش الـ"أنا" اغترابًا؛ كي تتجاوز العالم. التجاوز عبر مفهوم الاغتراب الضروري للمثقف وللفاعل الاجتماعي عن واقعه المعيشي، لأنك لن تستطيع تجاوز عالمٍ لا تشعر باغترابك عنه. أما إذا كنت منسجمًا مع عالمك ومتصالحًا معه، فلماذا تغيّره؟ لذلك فإن المثقف غير المغترب عن واقعه المعيشي ليس مثقفًا بالمعنى السارتري للكلمة. فحين يكون المثقف قطيعيًا، أنّى له أن يصبح "أنا" فاعلًا، إنه لن يكون في هذه الحال إلى الصورة المكثفة للقطيع وعيًا وسلوكًا.

مفكر فلسطيني- سوري مقيم في الإمارات



السرد والتاريخ

نبيل أدريوش

في الوقت الحاضر أمسى التاريخ علما من العلوم الإنسانية والاجتماعية، له مدارسه ومنهجه وقواعده وتفرعاته، في حين أنه كان التاريخ فيما مضى؛ أي قبل مرحلة ظهور المدارس التاريخية (التاريخانية، المنهجية، الحوليات...)، عبارة عن أحداث يتم سردها من خلال ما يسمون بالإخباريين، وذلك بنقل أيام السابقين في شكل قصص وروايات، بهدف التعرف على نمط عيشهم وطرق تفكيرهم ونظمهم. يحفل التاريخ الإنساني بمجموعة من الأحداث والوقائع والطرائف واللطائف، التي تم سردها وحكيها من قبل المدونات التاريخية، ولطالما تلازمت ثنائية التاريخ والسرد، فعندما يذكر التاريخ فهو يحيل مباشرة إلى سرد أحداث قد خلت وولت.

يقال إن التاريخ هو سرد وتوال لقصص وعبر الأمم السابقة، ولعل ذلك السرد التاريخي لم يكن مجرد قصص وحكايات يتداولها الكبار ويحفظونها ليسردوها على الصغار، وإنما كانت السرديات التاريخية متضمنة لخطابات ورسائل مبطنة، وتعبر عن حدث ما أو لطيفة معينة.

لعل تلك السرديات التاريخية تحمل في كنفها، عدة رسائل وخطابات مبطنة لها أبعاد معينة. تُرى هل هناك سرديات تاريخية متعددة؟ وهل تنطوي على خطابات ورسائل لها أبعاد أم هي مجرد حكي عابر الغرض منه الدعابة والوقوف على الأطلال أم له أبعاد أخرى تتجاوز النكتة؟ وهل يمكن الحديث عن سردية تاريخية سياسية وأخرى لها علاقة بالمجتمع؟

هذه الورقة محاولة في مناقشة واستنطاق سرديات تاريخية، من المفترض أنها كانت من المسلمات وطبعت الذاكرة التاريخية مدة من الزمن، إذ يبدو أنها ليست سرديات اعتباطية وكلام يطلق على عواهله، وإنما يحمل في طياته وثناياه عدة خطابات ورسائل مشفرة. اخترنا تناول موضوع السرديات من منظور تاريخي، من خلال تقديم مجموعة من الأحداث والوقائع والشخصيات التاريخية في شكل سرديات. بالتالي فقد اعتمد في صياغة هذه الورقة على ثلاثة مناهج، وهي المنهج التاريخي والوصفي والتحليلي.

ثنائية السرد والتاريخ لا يمكن الفصل بين طرفيها، فالتاريخ في صيغته القديمة ما هو إلا سرد للأحداث والسير، إضافة إلى الذاكرة [1] التي تتقاطع والحاضن لبيضة التاريخ، فعند ذكر الذاكرة فهي تحيل مباشرة إلى الماضي، أي تُمثل وتسترجع الأحداث والأخبار التي جرت في الأيام الخوالي خلال الحاضر.

عموما فالذاكرة تنتقي الأحداث وتتخللها عدة ثغرات، فيصعب على الدارس والباحث رصد المعقول من الأسطوري، في ظل تضارب الآراء والأخبار في الحاضر، فما بالك بأيام السابقين، على ضوء قول الشاعر معروف الرصافي في قصيدته ظلال التاريخ:

نظرنا بأمر الحاضرين فرابنا *** فكيف بأمر الغابرين نصدق[2].

لذلك يظهر أن الباحث والدارس والمهتم بحقل التاريخ، يأخذ حذره من الذاكرة لأنها انتقائية وتحريفية وتحتمل الزيادة والنقصان. بالتالي لا يعتمدها بشكل أحادي وإنما يبحث عن مصادر أخرى ليدعم نظريته.

سرديات تاريخية سياسية

بعد نهاية الخلافة الراشدة وبعد فترة من الشد والجدب بين معاوية بن أبي سفيان وجيشه من جهة وعلي بن أبي طالب وأتباعه من جهة ثانية، انتهت الحرب بين الطرفين بموت الأخير وتنصيب معاوية بن أبي سفيان خليفة للمسلمين في الأرض. عندما تمكن معاوية من العرش، صعد

سموقان أسعد



منبر المسجد مخاطبا الناس (الرعية) بنصحه وردّه إلى الطريق المستقيم إن زاغ عنه، فدار حوار بينه وواحد من الرعية، وذلك في "عام خمسة أربعين هجرية، كان رجل يقول لمعاوية والله لتستقيمن بنا يا معاوية، أو لنقومنك فيقول بماذا؟ فيقول بالخشب، فيقول إذن نستقيم" [3].

في هذه الواقعة التي جمعت بين واحد من الرعية وخليفة المسلمين معاوية بن أبي سفيان الأموي، والتي يبدو أنها سردية انطوت على خطاب ما بين السطور، حيث أن المحاورة جمعت بين الجانب الأخلاقي الصادق والجانب السياسي وما يصاحبه من دهاء ومكر، فالرجل أراد التدخل في أمور الخليفة، إن زاغ عن الطريق الصحيح فسيقومه بحد السيف معتبرا إياه في نفس مرتبته حتى وإن كان الخليفة، ولكن معاوية عاجله بسؤال أربكه وأرسل له إشارات تحثه على التفكير مليا فيما يقول، ليتحول الأمر إلى دعابة فعوض تقويم الخليفة بالسيف، أصبح الأمر يتعلق بالخشب.

خد مثالا آخر يورد سردية تُظهر الصراع بين الحاكم والمحكوم، "ولم تتردد هذه القبائل في مبايعته سلطانا على المغرب (بوحمارة)، لأن الناس قد ملت الفوضى التي أحدثها الفراغ السياسي، وهكذا أسس بوحمارة مملكة في المغرب الشرقي والريف، ولم يستطع المخزن [4] الشرعي إيقاف حركته" [5]. هذه سردية ثانية تفيد الصراع بين شخصية عمر بن إدريس الجيلالي الزرهوني، المكنى ببوحمارة [6]، وهو اسم قدحي أطلقته السلطة المغربية، إضافة إلى مؤرخي البلاط، كل ذلك لإرسال خطابات ورسائل للرعية على أن المدعو بوحمارة متمرد مارق شق عصا الطاعة، ويهدد وحدة البلاد والعباد بإقامته مملكة في الريف، ولذلك وجب قتاله والقضاء على حركته. ومن هنا يبدو أن السردية التي تمتلك السلطة والقوة هي من تنتصر وتسود وتقضي على كل السرديات الأخرى.

يظهر أن اسم بوحمارة طبع في الذاكرة المغربية حتى يومنا هذا، فعند ذكر اسم الرجل ينهال عليه البعض باللعنات والسباب، متهمين إياه بالعمالة للفرنسيين زمن الاستعمار، بالتالي يبدو أن السردية التاريخية الرسمية كان لها تأثير في إنسان المغرب في القرن التاسع عشر وحتى في العصر الحالي.

لا يخلوا التاريخ من سرديات تاريخية لها علاقة بالجانب السياسي، تحمل عدة أوجه وتمرر حفنة من الرسائل المشفرة، وتماشيا مع ما قيل حول صراع السلطة والقبيلة في المغرب زمن القرن التاسع عشر، يورد الناصري "ثم لما عاد إلى فاس استعد (المولى عبدالرحمان بن هشام) الاستعداد التام بقصد تدويخ المغرب وتمهيد أقطاره ولم شعثه وتدراك رمقه، إذ كانت الفتنة أيام الفترة قد أحالت حاله وكسفت باله" [7]. يسرد أحمد بن خالد الناصري حالة البلاد المفككة والمتردية، نتيجة تمردات القبائل وصراعها مع السلطان، فيفيد إلى استعداد المولى عبدالرحمان بن هشام لقتال القبائل واستئصال شوكتها. حيث يقدم مجموعة من المفاهيم التي تدل على أنه جاء من أجل توحيد البلاد وإعادة الهيبة لها، من قبيل (استعد، تدويخ، تمهيد أقطاره، لم شعثه...)، كل ذلك ليبرر أن السلطان على حق وتسويغ قتاله للقبائل المتمردة حسبه. لتبرز هنا سردية القلم والكتاب، أو ما يمكن تسميتها بالسردية المعرفة، إذ يسخّر الإخباريون أقلامهم لتثبيت خطاب معين عوض آخر.

سموقان أسعد

سرديات تاريخية بطولية

تزخر المدونات التاريخية في العهد القديم ، بكثير من السرديات عن الأبطال ورجال تركوا بصمة في الذاكرة والتاريخ، ولا زالت قصصهم تحكى في زماننا، كالقائد القرطاجي "هانيبال" أو "حنبعل" وحروبه المعروفة ضد روما وما يصاحبها من طابع أسطوري عجائبي، إذ أنه وصل إلى عقر دار الرومان وكبدهم عدة هزائم مستعينا بفيلته وجنوده، "ولقد انطلق من قاعدته في إسبانيا، يقود جيشا اجتاز به بلاد ما هو فرنسا اليوم، عابرا عدة أنهار كبيرة، ومجتازا لجبال الألب في طريقه إلى إيطاليا، وقد سحق عددا من جيوش روما بصورة مهينة" [8]. تصف الرواية تخطيط وحنكة القائد هانيبال، الذي استطاع قطع مسافة تبدو خيالية في العهد القديم، فقد انتقل من قرطاجة (تونس حاليا) مرورا بالمغرب ومن ثم إلى إسبانيا، مجتازا جبال الألب بقساوة طقسها وجليدها، إلى أن وصل مجال روما وهزمهم، تبدو الرواية أسطورية وغرائبية تدعو دارس التاريخ إلى الوقوف عندها. ومع ذلك فقد علقت سردية وحدث هانيبال وعبوره لإيطاليا لقتال الرومان، في الذاكرة الجماعية خاصة بشمال أفريقيا، فهو يعتبر بطلا وقائدا بل وأسطورة خلدت اسمها على صفحات التاريخ.

في عهد الدولة المرابطية خلال القرن الثاني عشر للميلاد، وبالتحديد فترة حكم يوسف بن تاشفين، الذي يعتبر من أوائل حكام المرابطين، صوّرته المصادر التاريخية على أنه بطل وقائد، إذ قام بفتح الأندلس مرة ثانية والانتصار على النصارى في معركة الزلاقة [9] عام 1086 م، يسرد أحداث المعركة صاحب كتاب الحلل الموشية، "فالتحمت الفئتان واختلطت الملتان، واشتدت الكرّات، وعظمت الهجمات والحروب تدور على اللعين وتطحن رؤوس رجاله ومشاهير أبطاله، وتقذف بخيلهم عن يمينه وشماله، وتداعى الأجناد والحشم والعبيد للنزال، فأمد الله المسلمين بنصره وقذف الرعب في قلوب المشركين" [10]. يظهر أن هناك تلازما وترابطا بين سردية وحدث وقعة الزلاقة ويوسف بن تاشفين، فعند ذكر أحد الثنائيتين يحضر مدلولها التاريخي الذي يفيد هزيمة النصارى وانتصار المسلمين وفتحهم للأندلس وتوحيدها من جديد بعد فترة حكم ملوك الطوائف.

خلال القرن الخامس عشر في فترة كان فيها المغرب يعاني من تفكك الدولة المركزية، وهجمات البرتغال على البلاد واحتلالها لبعض من المدن الساحلية، بموازاة ذلك ظهرت الدولة السعدية ووقع الخصام بين الإخوة حول الحكم فاستنجد أحدهم بالبرتغال، ليساعدوه في الاستيلاء على الحكم، في هذا السياق دخلت الجيوش البرتغالية بلاد المغرب والتقت بالجيوش المغربية بقيادة أحمد المنصور السعدي، انتهت المعركة التي عرفت تاريخيا باسم "وقعة المخازن" عام 1578 م، بانتصار السعديين بقيادة أحمد المنصور، وخلدت تلك المعركة في الذاكرة الجماعية في المغرب إلى حد الآن، معتبرة أحمد المنصور رمزا وقائدا استطاع قهر الامبراطورية البرتغالية آنذاك.

سرديات تاريخية مقدسة

المتعارف عليه فيما يتعلق بالجانب الديني والعقدي هناك مجموعة من الثوابت، والمسلّمات التي يبدو أنها لم تنل بحثا ونبشا كبيرين، وتعتبر مجالا لا يحق بل ولا يجب الخوض فيه لعدة محاذير.

خذ مثالا على ذلك فأغلب الدراسات والأبحاث والكتابات والمدونات التاريخية، تفيد إلى أن الديانة المسيحية كان مهدها في فلسطين، وهذا هو الشائع والسائد، لكن هناك من كسر هذه السردية التاريخية المقدسة، معتبرا أن موطن نشأة وولادة المسيح عيسى بن مريم، كان بمنطقة نجران بالبلاد اليمنية، وهي سردية قدمها فاضل الربيعي في كتابه المسمّى "المسيح العربي"، إذ يشير "والنصرانية ديانة عربية ظهرت في أرض العرب (نجران)، وليس في أيّ مكان آخر، وهي مثلها مثل اليهودية، دين عربي دانت به شعوب وقبائل عربية" [11].

يبدو أن فاضل الربيعي أعطى سردية معاكسة ومختلفة عن السردية المتعارف عليها، من خلال روايته تلك التي يقول فيها إن المسيحية دين عربي خالص، وليس منشأها الإمبراطورية البيزنطية، كما يزعم المستشرقون بذلك الذين يفيدون أن البيزنطيين هم من نشروها في منطقة شبه الجزيرة العربية. ويضيف الربيعي مؤكدا فرضيته حول عربية الديانة المسيحية، إذ يفند الآراء والمعتقدات القائلة بأن مهد المسيح وولادته ببيت لحم في فلسطين، "هذا يعني أن معارف العرب القدماء، وهي معارف راسبة في ثقافة ووعي المجتمع لنفسه وتاريخه وقصصه وأساطيره وطقوسه، تؤكد أن النصرانية الأولى ولدت في نجران وليس في فلسطين. أما المسيحية في صورتها الراهنة فهي مسيحية بولس الرسول التي ولدت في فلسطين" [12].

هنا قلب صاحب كتاب "المسيح العربي" الذاكرة التاريخية المقدسة، حيث أشار إلى أن النصرانية أو المسيحية لم تكن بفلسطين، ولكن موطنها الأصلي هو نجران، معتمدا على المدونات التاريخية وعلى الطبيعة والمناخ والأركيولوجيا، مفسرا الآية القرآنية "وهزي إليك بجذع النخلة"، حيث أن النخيل مرتبط بالطبيعة والمناخ الصحراوي. بالتالي يظهر أن فاضل الربيعي قدم سردية تاريخية مقدسة، تخالف السردية المتعارف عليها والمترسخة في الذاكرة التاريخية العربية.

استرسالا للسرديات المقدسة في التاريخ، في أواخر القرن الثاني عشر برزت دعوة أُشيعت بين الناس حول ظهور المهدي المنتظر، إذ ادعى المهدي بن تومرت المهدوية وتبعه خلق كثير في ذاك الزمن. وقد زعم ابن تومرت أنه يكلم الموتى، إضافة إلى امتلاكه مجموعة من الخوارق والمعجزات، إذ "أخذ قوما من أتباعه ودفنهم أحياء وجعل لكل واحد منهم متنفسا في قبره وقال لهم: إذا سُئلتم فقولوا قد وجدنا ما وعدنا ربنا حقا من مضاعفات الثواب على جهاد لمتونة وعلوّ الدرجات التي نلنا بالشهادة فجدّوا في جهاد عدوكم، فإن ما دعاكم إليه الإمام المهدي صاحبكم حق" [13].

في سبيل إنجاح دعوته التي كانت في ظاهرها دينية، من خلال الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وإصلاح أحوال البلاد والعباد، قام ابن تومرت بصياغة سردية المهدوية، من خلال تكليم الموتى والعديد من الكرامات والخوارق، كل ذلك من أجل أن يجمع المزيد من الأتباع والمريدين، بهدف قتال المرابطين الذين زاغوا عن صحيح الملة والدين وملأوا الدنيا جورا وظلما (حسب ابن تومرت).

يظهر أن هذه السردية الدينية كان لها قع في تحديد مسار التاريخ آنذاك، رغم قضاء (موت) المهدي بن تومرت في معركة البحيرة [14]، إلا أن أتباعه استمروا في صراعهم مع المرابطين إلى أن تمكنوا من السيطرة على العاصمة مراكش، معلنين بذلك قيام دولة الموحدين. يبدو أن السردية التاريخية الدينية كانت عاملا ساهم في قيام دولة الموحدين، من خلال اعتماد الدعوة الموحدية.

سرديات تاريخية اجتماعية

تتسم البشرية بذاكرة تحفظ وقائع وأحداث الماضي، سواء كانت تلك الأخبار والسير يطغى عليها البؤس أو الفرح، فإنها تترسخ في ذاكرة الناس وتصبح ذاكرة جماعية، فتحظر الذكرى السيئة عند وقوع حدث سيء في حاضر الإنسان، كشكل من الإسقاط، وتحفل الذاكرة المغربية بالعديد من الذكريات المحزنة والانتكاسات التي لا زالت تبعث مع كل نكبة وكبوة.

لا زال العديد من السرديات في الزمن الراهن داخل أوساط المجتمع المغربي، يعاد ذكره واسترجاعه من خلال الذاكرة التاريخية، على الرغم من أن الذاكرة متغيرة وغير ثابتة وقابلة للزيادة والنقصان والتحريف – كما ذكر سابقا -. بالتالي فهي سيف ذو حدين وخاصة في علاقتها بالتاريخ، حيث تبدو مسألة الكتابة التاريخية باعتماد الذاكرة (الرواية الشفهية أو الشفوية) عسيرة ومحفوفة بالمخاطر، كحاطب الليل في الغابة لا يخبر الغصن من الحية. قد تتسرب إلى الذاكرة مجموعة من الأحداث والأفكار من نسج الخيال، فتصبح بذلك كشيء من الأسطورة والخرافة.

خلال القرن التاسع عشر عانت بلاد المغرب الأقصى، من أزمات وكورات طبيعية عصفت بالبشر والشجر وتركت الحجر، فهناك مجموعة من السرديات التاريخية العالقة بالذاكرة الجمعية للإنسان المغربي، خاصة أحداث البؤس والقلة والجوع، فيما يسمى عند المغاربة "بعام الجوع" و"بوكليب" [15] و"بونتاف" وغيرها من التسميات التي لها دلالة وحضور حتى اللحظة في الذاكرة الجماعية.

يقول محمد الأمين البزاز في القرن التاسع عشر شهد المغرب، الكثير من الكوارث الطبيعية (أوبئة، مجاعات، جفاف...)، حيث يفيد في هذا الصدد "فشا الطاعون بالمغرب أول ما ظهر بقبيلة لوداية حتى فني من شاء الله بمحلتهم، ودخل القصبة وفاس الجديدة منتهى جمادى الثانية عام ثلاث عشرة ومائتين وألف (9 دجنبر 1798)، حتى تحيرت الناس وفتنوا (كذا) الأغنياء من كثرة الموتى وجعلت الناس ترمي كواشط الموتى وحوايج لباسهم بين الطرق" [16]. يسرد البزاز عينة من الجوائح التي ضربت البلاد والعباد خلال الفترة المذكورة، حيث تبين السردية حالة الرعب والخوف والهلع التي سادت في أوساط المجتمع، عند زيارة ذاك الضيف غير المرغوب به (الطاعون)، لأنه كان يحصد العديد من الأرواح من مختلف الأعمار ولا يستثني أحدا.

ولكن الفاجعة التي لا نزال راسخة في ذاكرة والوعي الجمعي للمغاربة، هي سنة 1945، أو ما يعرف تاريخيا "بعام الجوع"، "وتبقى مجاعة عام 1945 هي الأخطر على الإطلاق في تاريخ المغرب، من انعدام الأقوات وقلة ما يقيهم العوز من الطعام اتجه المغاربة إلى البحث عما يمكن تسميته بمواد التعويض، فانتشروا في مناكب الأرض بحثا عما يسد العوز من الأعشاب



في غياب القمح أو نباتات الحضارة [17]، وتقاطروا من كل حدب وصوب لحفر جذور نبتة 'إيرني'، حيث كانت تغسل وتجفف تحت أشعة الشمس، ثم تطحن لاستخراج نوع من الطحين يمزج بقليل من طحين الدقيق، بل وأحيانا أخرى يتم عجن وطبخ 'ايرني' [18] كخبز يباع في الأسواق" [19].

هذه سردية أخرى تصور الجو القاتم لأحوال البلاد والعباد في المغرب، إذ من كثرة الجوع وندرة الغذاء؛ نتيجة إمساك السماء عن الغيث وهجمات الجراد، شاعت المجاعة بين الناس وجعلتهم يبحثون عن جذور النباتات، وانتشارهم في الأقطار بحثا عن الأعشاب ليسدّوا بها رمقهم وجوعهم، كما أن هناك روايات وسرديات تاريخية تورد إلى أن المغاربة طاردوا القنافد والطيور وأكلوا الجيفة والجراد. وكان العامة أمام هذا الوضع القائم، لا يجدون تعليلا لما يقع من آفات، فقد اعتبروها "كنوع من عقاب إلهي وإشارة على نهاية العالم" [20].

عموما يبدو أن ما قيل من ممارسات نتيجة الجوع في الأزمنة الغابرة، لا تزال حاضرة في الذاكرة التاريخية المغربية اليوم، وتتجسد على أرض الواقع، فهناك مجموعة من الوجبات التي لها روابط مع عام الجوع، "كالبقولة" وهي وجبة من النباتات التي يتم التقاطها من الحقول، زد على ذلك الطقس الديني المستمر والمتمثل في صلاة الاستسقاء، التي تقام حتى في الزمن الحاضر عندما تمسك السماء عن المطر ومعها بعض الطقوس والممارسات القديمة التي تعود إلى الأمازيغ، مثل طقسي "التاغنجا" [21] و"تاسليت أنزار" [22].

خلاصة القول، يبدو التاريخ والسرد متلازمان ومرتبطان بشكل وثيق، فالتاريخ هو تلة من الأحداث والوقائع والظواهر المرتبطة بالزمن والمكان والإنسان، والسردية تحمل معاني ودلالات وفق تتابع وتسلسل زمني لتقديم حدث أو واقعة في قالب قصصي قد يكون واقعيا أو خياليا.

يحفل التاريخ بالكثير من السرديات المختلفة (سياسية، دينية، اجتماعية...)، التي حملت في طياتها وثناياها، مجموعة من الخطابات والرسائل، ولم تكن مجرد سرديات تطلق جزافا، حيث تقوم السرديات التاريخية السياسية في توجيه العامة، حتى تحصل على الشرعية المطلوبة أو إخضاعها بخطابات وسرديات غير مباشرة. كما تزخر كتب التاريخ بالعديد من السرديات التي تحكي قصص الأبطال، الذين تم تخليد أسمائهم، أو شخصيات كان لهم دور في انتصارات مفصلية في التاريخ. ويبدو أن بعض السرديات المقدسة قد تم تفنيدها من قبل بعض الباحثين، كما كانت تنطوي أخرى على أهداف سياسية، كالدعوة التومرتية التي تأسست على إثرها الدولة الموحدية.

يظهر أن السرديات التاريخية تستمر، لأنها ترتبط وتحفظ في الذاكرة فيتم استرجاعها تلقائيا مع كل حادثة مشابهة، وخير دليل على ذلك مجاعة 1945 التي ضربت المغرب، وخلفت الكثير من البؤس والمعاناة خاصة لعامة الناس، ولا زال ذاك الحدث يحضر بين الفينة والأخرى في الوقت الحالي، بل أكثر من ذلك مازالت هناك ممارسات يتم تداولها، من خلال التعامل مع الطعام، حيث إن وجد أحدهم كسرة خبز في الطريق يقوم بتقبيلها ويضعها في مكان عال أو يخبئها في موضع معين، وهذا يفسر تأثير السريات التاريخية على الذاكرة الجماعية.

باحث من المغرب

مصادر ومراجع

ابن خالد الناصري أحمد، الاستقصا لأخبار المغرب الأقصى، (تحقيق وتعليق، جعفر الناصري ومحمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، الجزء التاسع، 1997).

ابن أبي زرع الفاسي، الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، 1972.

مؤلف أندلسي من أهل القرن الثامن الهجري، الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، تحقيق سهيل زكار وعبدالقادر زمامة، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1979.

المراجع العربية:

الخلوفي محمد الصغير، بوحمارة من الجهاد إلى التآمر، المغرب الشرقي والريف من 1990 إلى 1909، دراسة ووثائق، دار نشر المعرفة، الرباط-المغرب، 1993.

أسد الله صفا محمد، هانيبال، دار النفائس، الطبعة الأولى، 1987.

البزاز محمد الأمين، تاريخ المجاعات والأوبئة بالمغرب في القرنين 18 و19، منشورات كلية الآداب والعلوم والإنسانية، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 18، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1992.

الربيعي فاضل، المسيح العربي النصرانية في الجزيرة العربية والصراع البيزنطي-الفارسي، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى 2009.

فودة فرج، الحقيقة الغائبة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثالثة 1988.

ناصر هشام، قصص مرعبة فوق الخيال من عام الجوع في المغرب، أنفاس بريس، مجلة إلكترونية، تاريخ التصفح السبت 29 دجنبر 2018.

االمراجع لأجنبية:

Braudel Fernand, The structures of everyday life, Vol 1, Translation by Sian Reynolds, New york, 1985.

Khiari Farid. Au Maghreb, pestes et famines contre les hommes : un combat inégal, Revue d'histoire moderne et contemporaine, Persée, tome 39, 1992.

[1] الذاكرة والتاريخ: أنظر كتاب التاريخ والذاكرة لجاك لوغوف، ترجمة جمال شحيد (المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات).

[2] أنظر معروف الرصافي، ظلال التاريخ.

[3] فرج فودة، الحقيقة الغائبة، (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثالثة 1988)، ص 75.

[4] المخزن: هو مصطلح له دلالة خاصة في العربية المغربية، ويُصطلح به النخبة الحاكمة في المغرب التي تمحورت حول الملك أو السلطان سابقا. ويتألف المخزن من النظام الملكي والأعيان وملاك الأراضي، وزعماء القبائل وكبار العسكريين، ومدراء الأمن ورؤسائه، وغيرهم من أعضاء المؤسسة التنفيذية.

[5] محمد الصغير الخلوفي، بوحمارة من الجهاد إلى التآمر، المغرب الشرقي والريف من 1990 إلى 1909، (دراسة ووثائق، دار نشر المعرفة، الرباط-المغرب، 1993)، ص: 29.

[6] بوحمارة: وهو عمر بن إدريس الجيلالي بن إدريس محمد اليوسفي الزرهوني، ولد سنة 1860 كان معارضا للمخزن حيث استولى على المنطقة الشرقية من المغرب، توفي في سنة 1909 بعد هزيمته أمام السلطة المركزية.

[7] أحمد الناصري، الاستقصا لأخبار المغرب الأقصى، (تحقيق وتعليق، جعفر الناصري ومحمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، الجزء التاسع، 1997)، ص: 9.

[8] محمد أسد الله صفا، هانيبال، (دار النفائس، الطبعة الأولى، 1987)، ص: 18.

[9] معركة الزلاقة: وقعت المعركة عام 1086 م، بين جيش الدولة المرابطية بقيادة يوسف بن تاشفين ضد جيش قشتالة وليون بقيادة ألفونسو السادس، انتهت الوقعة لصالح المرابطين وسيطرتهم على الأندلس.

[10] مؤلف أندلسي من أهل القرن الثامن الهجري، الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، (تحقيق سهيل زكار وعبد القادر زمامة، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1979)، ص: 61.

[11] فاضل الربيعي، المسيح العربي النصرانية في الجزيرة العربية والصراع البيزنطي - الفارسي، (رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى 2009)، ص 57.

[12] نفسه، ص: 79.

[13] ابن أبي زرع، الأنيس المطرب، (دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، 1972)، ص 182.

[14] معركة البحيرة: وقعت سنة 524هـ /1130 م بين أتباع مدعي المهدية محمد بن تومرت ويلقبون أنفسهم بالموحدين، وبين الدولة المرابطية وانتهت المعركة بهزيمة الموحدين ومقتل المهدي بن تومرت.

[15] بوكليب (كوليرا سنة 1834): يعني في الدارجة المغربية الشخص الذي يتقلب، فمثلا يقال تقلب فلان في فراشه، أي لم يغمض له جفن، ولكن المصاب ببوكليب كان يتقلب ويتلوى من شدة المرض، ليفارق الحياة بعد فترة قصيرة.

[16] محمد الأمين البزاز، تاريخ المجاعات والأوبئة بالمغرب في القرنين 18 و19، (منشورات كلية الآداب والعلوم والإنسانية، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 18، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1992)، ص: 90.

[17] Braudel Fernand, The structures of everyday life, Vol 1, Translation by Sian Reynolds, (New york, 1985), P 107.

[18] إيرني: نبتة تنتشر في الحقول كان المغاربة في عام الجوع يأكلونها نتيجة المجاعة وندرة القوت.

[19] هشام ناصر، قصص مرعبة فوق الخيال من عام الجوع في المغرب، (أنفاس بريس، مجلة إلكترونية، تاريخ التصفح السبت 29 دجنبر 2018).

[20] Khiari Farid. Au Maghreb, pestes et famines contre les hommes : un combat inégal, (Revue d'histoire moderne et contemporaine, Persée, tome 39, 1992), P 8.

[21] تاغنجا: من بين الطقوس التي كانت تعرفها جل مناطق المغرب خاصة عند تأخر هطول المطر، ويقال إنها طقس يعود للأمازيغ، تتخذ تاغنجا شكل الدمية، ويحملها الأهالي ويرددون "تاغنجا، تاغنجا يا ربي تصب الشتا".

[22] والتي تعني عروس المطر، إذ يتم انتقاء أجمل فتاة في القبيلة أو البادية، ويتم تزيينها باللباس والحلي وكل أساسيات الزينة، حتى تصبح في أجمل صورة وحلة، بعد ذلك تخرج في موكب ترأسه النساء، بغرض تقديم الفتاة كزوجة لإله المطر "أنزار"، لكي يرضى عنهم وينزل الغيث.



مقال

فكرة السلطة

ميشال فوكو ضد الماركسيين

عبدالكريم نوار

لا يعني ميشال فوكو بالسلطة مجموعة مؤسسات وأجهزة تقوم بإخضاع المواطنين في دولة معينة، ولا يعني بها نمطا من القهر يأخذ شكل القاعدة عوض أن يعمل بالعنف، كما لا يعني بها حتى نظام سيطرة عام تمارسه فئة على فئة أخرى [1]، بهذا يكون فوكو قد رفض التصور السائد في عصره حول السلطة؛ والقصد هو التصور الماركسي الذي يحصر السلطة في المؤسسات وأجهزة القمع وكذا في البنى الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية، فالتصور الماركسي يعتبر أن السلطة هي ما تمتلكه طبقة مسيطرة، فإذا احتكرتها طبقة اجتماعية جردت منها أخرى. لكن فوكو يرى أن السلطة ليست مجال امتلاك، ولا تنتزع، ولا تقاسم، لا تحتفظ بها ولا تفلت من يد أحد. فالسلطة إما أن تمارس أو لا تمارس؛ إنها شكل من أشكال الصراع الآني المعرض للتقلبات المستمرة، فهي علاقة وليست علاقة امتلاك. وهي أعمق وأوسع من أن تنحصر في أجهزة الدولة. من هنا فإن المجتمع الغربي حسب فوكو قد انتقل من السلطة الانضباطية التي تمارس نفوذها من خلال رسمها لحدود الفكر والممارسة، وعن طريق المعاقبة "الممارسة المنحرفة" وترويج "الممارسات الصائبة"، إلى السلطة الحيوية التي تقوم بتكثيف وتعميم الأجهزة المطبعة مع النظم التأديبية، وتتأسس على مراقبة تتّسع خارج البنيات المهيكلة للمؤسسات الاجتماعية عن طريق الشبكات المرنة والمتغيرة. فكيف تم هذا الانتقال؟ وكيف ردّ المدافعون عن التصور التقليدي للسلطة الذي انتقده فوكو؟ وما هي قيمة هذا الرد؟ وما حدودها؟

لعبت أعمال ميشال فوكو دورًا مهما في تهيئة المجال الحقيقي لامتحان آليات السلطة، حيث مكنتنا من التعرف على الانتقال المهم الذي عرفته المجتمعات الغربية الحديثة من "السلطة الانضباطية" إلى "البيوسلطة" يقول فوكو "خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر سنرى ظهور تكنولوجيا أخرى للسلطة ليست انضباطية هذه المرة. تكنولوجيا لا تنفي الأولى، ولكن تعلبها وتدمجها وتعدلها جزئيا وتستعملها.. فبعد قيام سلطة أولى على الأجساد التي وضعت على شكل تفريد قامت سلطة ثانية ولكن على شكل جماعي، وموجه ليس إلى الإنسان – الجسد، ولكن الإنسان – النوع ... وهذه السلطة هي التي أسميها بـ"السياسة الحيوية" ((Bio-Politique) 2]]، تأسيسا عليه، يمكن القول إن فوكو يتحدث عن السلطة ليس كشيء ثابت وإنما هي متغيرة بطبيعتها؛ فهو يتحدث عن السلطة الانضباطية التي عبرها يتم بناء التحكم الاجتماعي باستعمال شبكة متشعبة من الأجهزة التي تنتج وتنظّم العادات والتقاليد والممارسات حتى يعمل هذا المجتمع ويخضع أفراده لآليات الإدماج والإقصاء من خلال الأجهزة التأديبية كالسجن والمعمل والجامعة والمستشفى.. التي تقوم بهيكلة الفضاء الاجتماعي، وتسمح بظهور منطق داخلي يتناسب مع العقل التأديبي، فالسلطة الانضباطية تمارس نفوذها من خلال رسمها لحدود الفكر والممارسة، وعن طريق المعاقبة ممارسة "منحرفة" وترويج الممارسات "الصائبة" يقول فوكو في كتابه المراقبة والمعاقبة "إن الانضباط يحمل معه نوعية خصوصية من العقاب".

وعرفت السلطة تحولا كبيرا خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر إذ أصبحت تمارس عن طريق آليات مباشرة وتنظم

فؤاد حمدي



فؤاد حمدي

العقول، أجهزة الاتصال شبكات التواصل والأجساد وعبر الامتيازات الاجتماعية، والمساعدات الاجتماعية.. من أجل "استلاب" الأفراد بشكل كامل. هكذا انتقلنا من المجتمع الانضباطي إلى مجتمع المراقبة الذي يتميز بتكثيف وتعميم الأجهزة المطبعة للتنظيم التأديبي، فالمراقبة إذن تتسع خارج البنيات المهيكلة للمؤسسات الاجتماعية عن طريق الشبكات المرنة والمتغيرة. ويسمي فوكو هذه السلطة بـ"السبطة الحيوية" التي يعرفها فوكو بأنها "الطريقة التي بها حاولنا، منذ القرن الثامن عشر، أن نعقلن المشكلات المطروحة على الممارسة الحكومية من طرف الظواهر الخاصة في مجملها بالكائن الحي المتمثلة في السكن، الصحة، النظافة، المواليد، طول العمر، العرق.. وكلنا يعلم المكانة التي تحتلها هذه المشكلات منذ القرن الثامن عشر والرهانات السياسية والاقتصادية التي تشكلها حتى اليوم" [3]

من هنا يمكن القول إن "البيوسلطة" هي أنموذج جديد من السلطة ينظم الحياة الاجتماعية من الداخل بتتبعها وبتأويلها وإعادة صياغتها، فالسلطة كما يراها فوكو أضحت تتحكم في الحياة الاجتماعية أو بتعبيره هو "الحياة أضحت موضوعا السلطة". ويتجلى دورها الأساسي في إنتاج وإعادة إنتاج الحياة نفسها.

إن هذه القفزة النوعية من مجتمع التأديبي إلى مجتمع المراقبة؛ اتضحت معالمه في أنموذج جديد للسلطة، بحث أصبح المجتمع هو مجال البيوسلطة. ففي المجتمع التأديبي كانت نتائج تكنولوجيا البوسياسية جزئية؛ في سياق أن معايير الضبط الاجتماعي تتم في وسط مغلق وهندسي وكمي، ذاك أن المجتمع الانضباطي يثبت

الأفراد في إطار المؤسسات؛ لكن لم ينجح في دفعهم بالكامل إلى الانخراط في ممارسات اجتماعية وإنتاجية. لم يصل بالكامل إلى دمج عقول وأجسام الأفراد، إلى حد تنظيمهم وتأطيرهم كلية في أنشطتهم. تتمظهر العلاقة بين الفرد والسلطة في ظل المجتمع الانضباطي بكونها تتسم بـ"السكونية"؛ لأن الانتشار التأديبي للسلطة يوازن مقومات الفرد، بالمقابل عندما تصير السلطة بيوسياسية فمجموعة الهيئات الاجتماعية تقبل بطواعية النظام على اعتبار أن العلاقة هنا مفتوحة، أو المجتمع الذي يعيش تحت سلطة ترجع إلى المراكز الحيوية للبنيات الاجتماعية وصيرورة تطورها يتصرف باعتباره جسدا اجتماعيا واحدا، يقول فوكو "السياسة الحيوية إذن لها علاقة بالسكان كمشكلة سلطوية وأعتقد أن هذا هو العنصر الجديد الذي ظهر في تلك المرحلة" [4] وحينها تتصرف السلطة باعتبارها مراقبة تكتسح أعماق الوعي وأجساد السكان، وتتوسع عبر إدماج كلي للعلاقات الاجتماعية.

نقد أنطونيو نيغري ومايكل هاردت لميشال فوكو

يؤكد أنطونيو نيغري ومايكل هاردت أن مسألة الإنتاج وعلاقتها بالبيوسلطة ومجتمع المراقبة؛ تكشف مظاهر القصور التي تعزو نظرية ميشال فوكو، وسارعوا إلى توضيح الأبعاد البيوسياسية لأعمال فوكو التي كشفت على أننا لن نفهم على الاطلاق المرور من المجتمع التأديبي إلى مجتمع المراقبة، دون أخذ بعين الاعتبار التحول الذي طرأ على المجال البيوسياسي في خدمة التراكم الرأسمالي "فمراقبة المجتمع لأفراده لا تتم فقط عن طريق الوعي، أو الأيديولوجيا لكن كذلك من خلال الجسد وفي الجسد فما يهم المجتمع الرأسمالي هو البيوسياسي أكثر من البيولوجي والجسدي" [5]. من هنا يبينان بأن الأهداف المركزية لأبحاث ميشال فوكو في مرحلة السبعينات تجاوزت كل القراءات المادية التاريخية التي تعتبر مشكل السلطة وإعادة الإنتاج الاجتماعي تتم في البنى الفوقية والمختلفة على البنى التحتية لوسائل الإنتاج، لكن فوكو يحاول جاهدا أن يرجع مشكلة إعادة الإنتاج الاجتماعي وجميع عناصر البنية الفوقية إلى البنية التحتية. وبالموازنة مع ذلك لا يحاول تحديد هذه الأرضية إلا بتعابير ثقافية وجسدية وذاتية، بعيدا عن التعابير الاقتصادية.

ويلح أنطونيو نيغري ورفيقه مايكل هاردت على أن فوكو لم يستطيع التحرر من الإبستمولوجيا البنيوية التي رافقت أبحاثه من البداية إلى النهاية، فـ"عن طريق المنهج البنيوي تم تجديد أدوات البحث الوظيفي في العلوم الانسانية وهذا النهج ضحى فعليا بديناميكية النسق والزمنة والإبداعية في حركته والجوهر والأنطولوجيا لإعادة الانتاج الثقافي والاجتماعي" [6]، وأضاف نيغري وهاردت أنه بمجرد إدراك هذه النقطة سنتساءل مع فوكو حول من يدير هذا النسق هذا من جهة. أما من جهة أخرى فقد ذهبوا إلى القول إن فوكو لم يفهم حقيقة الديناميكية الحقيقية للإنتاج في المجتمع البيوسياسي.

على عكس ما سبق، يعترف نيغري وهاردت بأن جيل دولوز وغتاري قد قدما إضافة إلى تيار ما بعد البنيوي للبيوسياسي الذي جدد الفكر المادي ورسخه في مسألة إعادة إنتاج الكائن الاجتماعي. وأشاد نيغري وهارت بعمل دلوز وغاتري الذي أزال الأوهام عن البنيوية وجميع التصورات الفلسفية السياسية والسوسيولوجيا التي تنطلق من إطار إبستمولوجي يعتبرونه مرجعية لا اعوجاج فيها، وركز اهتمامهما حول الجوهر الأنطولوجي للإنتاج الاجتماعي [7]، لكنهما يأخذان (نيغري وهارت) على دولوز وغاتاري أنهما غير قادرين على طرح تصور إيجابي لاتجاهات الحركة المستمرة لهذا نجد في تفكيرهما أن العناصر الإبداعية والأنطولوجيا الراديكالية للإنتاج تبقى دون مادة ودون سلطة [8]. بناء عليه، يعترف نيغري وهارت بأن دولوز وغتاري اكتشفا إنتاجية إعادة الإنتاج، لكنهما لم يوضحا ذلك إلا سطحيا باعتباره أفقا فوضويا غير محدد ومميز بالحدث الذي لا يمكن الإمساك به.

يحيلنا نيغري وهارت إلى النظر في أعمال الماركسيين الإيطاليين المعاصرين، الذين يعترفون بالبعد البيوسياسي في الطبيعة الجديدة للعمل المنتج وتطوره الحي في المجتمع، كما استعملوا في وضع عبارات من قبيل ثقافة الجمهور والعمل اللاّمادي.. هكذا نجد حسب هارت ونيغري المفهوم الماركسي للذكاء العام [9]. إن هذه التحليلات تنطلق في نظرهم من مشروعي أبحاث مشتركة، الأول يعتمد على تحليل التحولات الحالية للعمل الإنتاجي واتجاهه نحو ما هو "لامادي" أما المشروع الثاني فهو يطور من طرف هذه المدرسة، حيث يتم تحليل البعد الاجتماعي المباشر لاستغلال العمل الحي اللامادي بجميع العناصر التي ترتبط بتعريف ما هو اجتماعي لكنه ينشط أيضا في نفس الوقت العناصر النقدية التي تطور إمكانية التمرد عبر مجموع الممارسات العمالية.

يتساءل نيغري وهارت عن الكيفية التي



فؤاد حمدي

يمكن للعناصر السياسية والسيادية للأجهزة الإمبريالية أن تتشكل، ويعتبران أنه ليس من الضروري أن تقتصر الأبحاث فقط على المؤسسات الفوق وطنية، كما لا يجب التركيز عليها، ويؤكدان على أن مؤسسات الأمم المتحدة بوكالاتها وصناديقها العالمية للاقتصاد والتجارة - أي صندوق النقد الدولي والبنك العالمي - لن تصبح مهمة في منظور التأسيس القانوني العالمي إلا عندما تدرج إطار الإنتاج البيوسياسي للنظام العالمي الجديد. وحسبهما فإن وظيفتها في النظام الدولي القديم ليست هي ذاتها التي تشرعن المنظمات الدولية فيما يشرعنها الآن وهو دور الجديد الممكن في رمزية للنظام الدولي الجديد، وعليه يستنتج نيغري وهارت أن المؤسسات خارج هذا الإطار لا يمكن إلا أن تكون غير فعالة. من الأجدر القول بأن النظام المؤسسي القديم ساهم في تربية وتكوين الإطار الاداري للسلطة الإمبريالية، لترويض النخبة الإمبريالية الجديدة. من جهة أخرى يستحضر نيغري وهارت الشركات متعددة الجنسيات التي تساهم في بناء النسيج الأساسي للعالم البيوسياسي، تحت إطار بعض المظاهر الأساسية، فـ"الرأسمال كانت دائما نظاما في منظور يشمل العالم بأكمله، لكن في النصف الثاني من القرن العشرين عملت الشركات الدولية ومتعددة الجنسيات المالية والنقدية على تأطير العالم بيوسياسيا" [10]. من هنا أمكن القول إن هناك من يعتبر أن هذه الشركات جاءت لتلعب دور المنظمات الإمبريالية والاستعمار في المرحلة السابقة للتقدم الرأسمالي مند الإمبريالية الأوروبية للقرن التاسع عشر، إلى غاية القرن العشرين ويعتقدان بأن هذا الموقف صحيح.

فالشركات العالمية لا يمكن تعرفها بفرض قيادة مجردة، وبتنظيم النهب الصافي والبسيط وبالتبدلات اللاّمتكافئة، فهي تهكيل وتنظم مباشرة المناطق والسكان وتحاول أن تجعل من الدول الأمم أدوات لتحقيق طموحاتها الاقتصادية، فالشركات متعددة الجنسيات تحاول أن توزع قوة العمل مباشرة على مختلف الأسواق العالمية الجديدة وهو الجهاز المعقد الذي ينتقي الاستثمار ويدبر القوى النقدية والاقتصادية: بعبارة أخرى البنية البيوسياسية الجديدة.

هكذا يلاحظ هاردت ونيغري أن الصورة الكاملة للعالم تقدم من منظور مالي، بناء



على هذا التصور يمكننا التميز بين أفق القيم وآلة التوزيع، وآلية التراكم ووسيلة التواصل، السلطة والخطاب. إذ لا تنتج القوى الاقتصادية والمالية الكبرى سلعا بل تنتج أيضا أدوات، هذه الأدوات تكون فعالة في إطار سياق بيوسياسي؛ حاجات، علاقات اجتماعية، أجساد، عقول.. مما يستدعي القول بأنهم ينتجون منتجين، في مجال البيوسياسي فالحياة مرتبطة بالعمل على الإنتاج وهذا الأخير من أجل الحياة، " فنحن أمام خلية كبيرة حيث الملكة تراقب باهتمام الإنتاج وإعادة الإنتاج، كلما عمقنا التحليل كلما اكتشفنا الشيء الكثير على مستويات عديدة "[11]. يحتوي التقدم على مستوى علاقات التوصل خيطا عضويا مع ظهور النظام العالمي الجديد: يتعلق الأمر بعبارة أخرى بالنتيجة والسبب المنتج والمنتوج فالتواصل لا يعبر فقط بل يهيكل حركة العولمة.

لا ينسى نيغري وهاردت دور الشركات الإعلامية الذي يتجلى في دمج المخيال والرمز في البنية البيوسياسية، وجعله في خدمة السلطة، بناء على هذا الدور عالج نيغري وهاردت مشكلة شرعية النظام العالمي الجديد، إذ يؤكدان على أن هذا الأخير لم ينشأ عن طريق اتفاقيات دولية كانت سابقا أو عن طريق المنظمات الفوق الوطنية [12]، بل تنبني شرعية الأجهزة الإمبريالية على الأقل في جزء منها على الشركات الإعلامية التي تعطي صورة صافية عن السلطة، وهذا الشكل من الشرعية على أي شيء خارج نفسه والذي يكون دون فائدة بتطور خطابه الذاتي للتصديق الذاتي. وبما أن نيغري وهاردت يعتبران التواصل أحد المجالات المهيمنة على الإنتاج، ويؤثر على المجال البيوسياسي برمته، فإن التواصل والسياق البيوسياسي متواجدان معا، الشيء الذي يجعل هاردت ونيغري يبتعدان عن الأرضية الفلسفية التي يتكلم عنها هابرماس، وبالفعل عندما طور هابرماس نظريته في الفعل التواصلي مبرهنا على شكله الإنتاجي ونتائجه الأنطولوجية التي يمررها، فهو ينطلق دائما من وجهة نظر خارجية الأثار المعولة من منظور الحياة والحقيقة التي تعارض استعمار الفرد من طرف الإعلام [13]. في حين يرى نيغري وهارت أن العمل التواصلي وبناء الشرعية الإمبريالية يسيران جنبا إلى جنب، فالجهاز الإمبريالي له مصداقية ذاتية أي منهجية ويبني هذا الجهات بناءات اجتماعية تفرغ أي تناقضات من محتواها، وأردفا أن أي نظرية قانونية تعالج شروط ما بعد الحداثة عليها أن تأخذ بعين الاعتبار هذا التعريف الجوهري والجديد للعمل التواصلي للإنتاج.

بناء عليه، يصل نيغري وهاردت إلى أن الجهاز الإمبريالي يستمر بإنتاج سياق توازنات أو باختزال التعقيدات، مما لا ريب فيه أن لمشروع المواطنة العالمية غاية تركز على فاعلية تداخله في أيّ عنصر من علاقات التواصل ويذوّب كل الهويات والتاريخ في إطار ما بعد حداثي، إلاّ أنه على عكس تصور فوكو يرى هارت ونيغري أن الآلية الإمبريالية عوض أن تقضي على النظريات والسرديات الكبرى تعمل على إحيائها في الواقع، حتى تتمكن من شرعنة وتصديق على سلطتها الخاصة. وهذا التطابق بين الإنتاج ومن خلال الخطاب، الإنتاج اللساني للحقيقية والخطاب ذاتي التصديق يكمن المفتاح الرئيسي لفهم فعالية مصداقية وشرعية القانون الإمبريالي.

إن الحجج التي قدمها نيغري وهاردت حول الآليات الجديدة لممارسة السلطة أقل إقناعاً من تلك التي قدمها ميشال فوكو هذا من جهة. أما من جهة ثانية، فإننا نلاحظ أن العلاقة بين تحليل فوكو وتحليل نيغري وهاردت بالرغم من أنها تحليلات قد تبدو في الظاهر متناقضة إلاّ أنها في جوهرها علاقة تكاملية. لماذا؟ لأننا نجد السلطة عند فوكو عمودية؛ بحيث أنها موجودة في كل مكان، لكن عند نيغري وهاردت نجدها أفقية؛ لأنهما يتحدثان عن المؤسسات التي تمارس هذه السلطة، ولعل ما نعيشه في العالم العربي خير دليل على أن التحليلين يتكاملان في الجوهر، فلا أحد يمكن أن ينكر أن الأنظمة العربية هي أنظمة تبعية لإمبريالية العالمية وتتحكم فيها عبر مؤسساتها المالية، ونقصد هنا صندوق النقد الدولي والبنك العالمي، هذه المؤسسات تُخضع الدول لإملاءاتها بعد أن تغرقها في الديون، كما تمارس السلطة بشكل عمودي داخل هذه الدول عبر مجموعة من الأليات التقليدية (السجن، المستشفى...)، والحديثة؛ إذ تعتبر سائل التواصل الاجتماعي آلية من بين آليات الرقابة وكذا مجموعة من التطبيقات التي ارتأت جملة من الدول أن تعتمدها بمبررات أخرى مثل (البطاقة الوطنية الإلكترونية، التطبيقات التي تم فرضها للحد من فيروس كورونا)كلها آليات جديدة لخلق مجتمع الرقابة.

خاتمة

يمكننا أن نعتبر أن النقد الذي وجهه كلّ من نيغري وهاردت لأطروحة ميشال فوكو، هو محاول إعادة الاعتبار للتحليل الماركسي لطبيعة السلطة، فبعد نجاح فوكو في أن يعرفنا على الانتقال المهم الذي عرفته المجتمعات الغربية الحديثة من السلطة الانضباطية إلى البيوسلطة باعتبارها البرديغم الجديد للسلطة، نجد نيغري وهاردت يدافعان عن أن السلطة عبارة عن مجموعة مؤسسات وأجهزة قائمة على الإخضاع، ولعل إجابتهما عن السؤال حول الكيفية التي يمكن للعناصر السياسية والسيادية للأجهزة الإمبريالية أن تتشكل خير مثال لارتباطهما بالتحليل الماركسي حيث يذهبان إلى أن مؤسسات الأمم المتحدة بوكالاتها وصناديقها العالمية للاقتصاد والتجارة أي صندوق النقد الدولي والبنك العالمي والشركات متعددة الجنسيات تساهم في بناء النسيج الأساسي للعالم البيوسياسي وما تلعبه المؤسسات الإعلامية من دور مهم في ذلك.

كاتب من المغرب

المراجع والمصادر المعتمدة

- فوكو، ميشال. مولد السياسية الحيوية، ترجمة الزواوي بوغوره، الدوحة- قطر: منتدى العلاقات العربية والدولية، 2018.
- فوكو، ميشال. جنيالوجيا المعرفة، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2008.
- فوكو، ميشال. يجب الدفاع عن المجتمع، ترجمة الزواوي بغوره، بيروت: دار الطليعة، 2003.
- نيغري، أنطونيو ومايكل هاردت، البيوسلطة في مجتمع المراقبة، ترجمة نورالدين علوش، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، العدد 58\59-2017.
- نيغري، أنطونيو ومايكل هاردت، الإمبراطورية "إمبراطورية العولمة الجديدة "، ترجمة فاضل جتكر، الرياض: العيكان، 2002.

[1] أنظر: ميشال فوكو، جنيالوجيا المعرفة، ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2008) ص105.
[2] ميشال فوكو، يجب الدفاع عن المجتمع، ترجمة الزواوي بغوره (بيروت: دار الطليعة، 2003)، ص236.
[3] ميشال فوكو، مولد السياسية الحيوية، ترجمة الزواوي بوغوره (الدوحة- قطر: منتدى العلاقات العربية والدولية، 2018)، ص 115.
[4] ميشال فوكو، يجب الدفاع عن المجتمع، ترجمة الزواوي بغوره (بيروت: دار الطليعة، 2003)، ص238 .
[5] أنطونيو نيغري ومايكل هاردت، الإمبراطورية "إمبراطورية العولمة الجديدة "، ترجمة فاضل جتكر(الرياض: العيكان، 2002) ص58.
[6] نفس المرجع، ص59.
[7] أنطونيو نيغري ومايكل هاردت، البيوسلطة في مجتمع المراقبة، ترجمة نورالدين علوش، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، العدد 58\59-2017، ص 87
[8] نفس المرجع، ص88.
[9] أنطونيو نيغري ومايكل هاردت، الإمبراطورية "إمبراطورية العولمة الجديدة "،ترجمة فاضل جتكر(الرياض: العيكان، 2002) ص522.
[10] أنطونيو نيغري ومايكل هاردت، البيوسلطة في مجتمع المراقبة، ترجمة نورالدين علوش، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، العدد 58\59-2017، ص89.
[11] أنطونيو نيغري ومايكل هاردت، البيوسلطة في مجتمع المراقبة، ترجمة نورالدين علوش، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، العدد 58\59-2017، ص85.
[12] نفس المرجع، ص89
[13] نفس المرجع، ص90



مقال

مجتمع متقدم بلا معارضة

حسام الدين فياض

يعتقد معظم رواد مدرسة فرانكفورت أن المجتمع الصناعي المتقدم قد استطاع "أن يكسب كثيراً من الأرض التي كان على الحرية الجديدة أن تزدهر عليها. لقد امتلك هذا المجتمع أبعاد الوعي والطبيعة التي لم تتلوث في الماضي إلا نسبياً. لقد صاغ بدائل تاريخية في صورته، ولیّن من التناقض الذي أصبح يتحمله بهذه الصورة. وخلال هذا الغزو الديمقراطي - الشمولي للإنسان والطبيعة، أمكن غزو المسافة الذاتية والموضوعية المتاحة لعالم الحرية" (هربرت ماركيوز: فلسفة النفي (دراسات في النظرية النقدية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1971، ص 11).

سعى المجتمع الصناعي المتقدم جاهداً بكل قواه، لتفريغ المجتمع من كل أشكال النقد، بهدف السيطرة عليه وتطويعه في خدمة تحقيق أهدافه وغاياته المتمثلة بالسيطرة والتسلط على الإنسان والطبيعة. فوسائل الاتصال الجماهيري المحصنة بالتكنولوجيا التي يمتلكها هذا المجتمع على سبيل المثال، لا تجد أيّ عناء يذكر في تحويل المصالح الخاصة إلى مصالح تهم كل أفراد المجتمع من ذوي الحس السليم. حيث يبدو أن كل شيء عقلاني ولا يشوبه أيّ تناقض أو خلل.

ويشرح هربرت ماركيوز سبب هذه السيطرة أن طاقات المجتمع المعاصر (الفكرية والمادية) الحالية أعظم بكثير مما كانت عليه في السابق، وهذا معناه أن هيمنة المجتمع على الفرد أكثر بكثير من السنوات الماضية، لقدرة هذا المجتمع على استخدام التكنولوجيا وترشيدها في سبيل السيطرة على أفراده من خلال تحسين مستوى معيشتهم وجعلهم أسيرين لها بكل ممارستهم اليومية. (هربرت ماركيوز: الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط3، 1988، ص 26).

قدم المجتمع الصناعي المتقدم لأفراده مبررات منطقية للقضاء على كل أشكاله النقد، من خلال التقدم التقني الذي يرسخ دعائم كاملة من السيطرة والتنسيق، فالنظام يقوم بدوره بتوجيه التقدم من خلال خلق أشكال للحياة والسلطة التي تبدو وكأنها منسجمة مع نظام القوى المعارضة، حيث يتم إبطال كل محاولة للاحتجاج باسم الآفاق المستقبلية أو باسم تحرر الإنسان. لذا يصبح المجتمع المعاصر قادراً على الصمود دون أيّ تبدل اجتماعي، أي دون التحول بالمعنى الكيفي الذي يؤدي إلى قيام مؤسسات تختلف اختلافاً جوهرياً عن الحالية تساعد على قيام طراز جديد للحياة الاجتماعية. مما يضع عراقيل حقيقية أمام عملية التغيير الاجتماعي. (المرجع السابق نفسه، ص 28).

ولأن الرأسمالية المتقدمة، قد استطاعت اليوم أن تجدد نفسها من خلال تطوير نظام وأسلوب الاستغلال، فلم يعد الاستغلال والسيطرة يرتبطان على نحو ما كان عليه في الماضي (أي الشعور بالمعاناة)، لأن مثل هذا الشعور يمكن تعويضه الآن عن طريق مستوى الرفاهية الذي لم يسبق له مثيل. (Herbert Marcuse: An Essay on Liberation, Beacon Press, Boston, 1969, p.13).

فعلى سبيل المثال، تستخدم الأنظمة الرأسمالية مقدارا مقننا من التسامح الذي يتطلّبه النظام الديمقراطي مع القوى المعارضة، الذي يؤدي إلى تورط هذه القوى في اللعبة البرلمانية، وبهذا تصبح المعارضة مندمجة داخل منظومة المجتمع القائم، وبالتالي يجردها تماماً من سلاحها الوحيد، ألا وهو القدرة على رفض النظام القائم. وبنفس هذا السياق يساعد هذا التسامح أيضاً على الترويج لسائر البرامج الإصلاحية السلمية التي تتوهم إمكانية الوصول إلى تغيرات جذرية دون اللجوء إلى العنف الثوري، لذا نجد أن هذا التسامح الحذر الذي تمنحه المجتمعات الرأسمالية، يصبح


وليد المصري

أداة ناجحة لتحديد القوى الراديكالية المعارضة للنظام، فالشعب يتسامح مع الحكومة، والحكومة تتسامح مع المعارضة داخل إطار شمولي يتخذ من الديمقراطية ستاراً لممارساته القمعية. (Herbert Marcuse: A Critique of pure Tolerance, Beacon Press, Boston, 1965, p.83).

والدليل على ذلك، أن النظم السياسية الراهنة التي تتخذ الشكل الديمقراطي، فإن هذا لا يؤخر ولا يقدم شيئاً لموقفها الأساسي، فما الديمقراطية إلا واجهة تحكم من ورائها صفوة ما لحساب مصالح معينة، أو ما هي في الحقيقة إلا نوع من الطغيان الذي يرتدي الرداء الديمقراطي من خلال الأغلبية. وما الالتزام بالقرار الديمقراطي إلا نوع من الالتزام الزائف، ذلك أن الالتزام الحقيقي لا يمكن أن ينبع من إرادة تم تخريبها والسيطرة عليها. (أنطوني دي كرسبني وكينيث مينوج: أعلام الفلسفة السياسية المعاصرة، ترجمة: نصار عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص 31-32).

هذا ما دعا ماركيوز إلى توضيح مدى التزييف الذي أصاب مفهوم النقد في هذا المجتمع من خلال إقامة المقارنة بين نقد المجتمع الصناعي في مرحلة تكوينه، وبين وضعه الراهن للدلالة على الوضع الذي ترد إليه. ففي النصف الأول من القرن التاسع عشر على سبيل المثال كان النقد يمارس عمله بصورة جلية متوسطاً بين النظرية والممارسة، بين القيم والوقائع، بين الحاجات والأهداف. فالبرجوازية والبروليتاريا كطبقتين كبيرتين متعارضتين في المجتمع قد وعتا الدور التاريخي للنظرية وراحتا تستخدمانه في عملهما السياسي. أما في الوضع الحالي نجد أن البرجوازية والبروليتاريا على الرغم من أنهما الطبقتان الرئيستيان في العالم الرأسمالي، إلا أن العالم قد شوه بنيتهما ووظيفتهما إلى حد عدم القدرة على النظر إليهما كعامل للتحول التاريخي. ففي القطاعات من المجتمع المعاصر توجد مصلحة قوية لتوحيد خصوم الأمس بهدف الحفاظ على مؤسسات المجتمع الصناعي المتقدم من جهة وتدعيمها من جهة أخرى. (هربرت ماركيوز: الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سبق ذكره، ص 29).

إن البنية الطبقة للمجتمع الصناعي والصراع الطبقي بين الطبقات، كما صوّرها ماركس لم تعد تعتبر قسمات هامة للمجتمعات الغربية الحديثة، لأن هذه المجتمعات سعت لتوحيد الخصمين السابقين في المجالات الأكثر تقدماً للمجتمع المعاصر، لأن من مصلحتها الإبقاء على مقاليد السيطرة والهيمنة التي تستحوذها باسم التقدم والارتقاء (توم بوتومور: مدرسة فرانكفورت، ترجمة: سعد هجرس، دار أويا، بنغازي، 2004، ص 76). أي أن الطبقة المعارضة، والمتمثلة بالطبقة العاملة لم تعد موجودة لأنه تم استيعابها واسترضاؤها، ليس من خلال الاستهلاك فقط، وإنما أيضاً من خلال عملية الإنتاج المرشدة ذاتها. (المرجع السابق نفسه، ص 82).

ونتيجةً لغياب عوامل التغير الاجتماعي في هذا المجتمع تم القضاء على أيّ محاولة بناءة للنقد مما أدى به إلى تقوقعه في مجال التجريد فقط. الأمر الذي أدى إلى تحطيم حقيقي للأرض المشتركة بين النظرية والممارسة. لكن السؤال الذي يطرح نفسه وبقوة. إذا كانت عوامل التحول غائبة (أي التغيير الاجتماعي)، فهل هذا نقد حاد للنظرية؟

يشرح ماركيوز هذا الطرح من خلال إصراره على أن التحليل النقدي، المواجه لوقائع متناقضة على أرض الواقع الاجتماعي، ما يزال يعتبر أن التغير الاجتماعي ضروريّ وملحاً أكثر من أي وقت من الأوقات، فهو ضروري للمجتمع برمته أي لكل عضو من أعضائه، بسبب أن الإنتاجية الصناعية ووسائل التدمير (الموجهة لحماية المجتمع من الأخطار الخارجية) تنمو بوتيرة واحدة، مما جعل البشرية مهددة بدمار شامل، والفكر والأمل والخوف رهن بإدارة السلطات القائمة، فهذا الوضع يعتبر ناتجا عن عقلانية المجتمع المعاصر التي توجه تقدمه وتطوره، إلا أن هذه العقلانية تبدو في مبدئها لا عقلانية. (هربرت ماركيوز: الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سبق ذكره، ص 30).

فإذا كان أفراد المجتمع يقبلون أن يكون مجتمعهم على هذا الحال خال من أي حركة نقدية، فهذا الوضع لا يزيد من عقلانية المجتمع ولا تقلل من قابليته للنقد. لأن التمييز بين الوعي الحقيقي والزائف، لم يفقد شيئاً من دلالته. لكن هذا التمييز بحاجة إلى الإثبات والبرهان. وعلى كل إنسان أن يكتشفه وأن يبحث عن الطرق التي ستقوده من الوعي الزائف إلى الوعي الحقيقي. والإنسان لا يستطيع فعل ذلك إلا إذا شعر بالحاجة إلى تبديل نمط حياته، أي إلى نفي الإيجابي الذي يؤدي إلى الرفض. فسعى المجتمع الصناعي بكل ما يملك من قوة إلى قمع هذه الحاجة، بتناسب مطرد مع قدرته على إنتاج الخيرات وتوزيعها، ومع قدرته على استخدام الإنجازات العلمية التي تم التوصل إليها في مجال الطبيعة في غزو الإنسان من خلالها. (المرجع السابق نفسه، ص 30).

من خلال هذا العرض السريع لقدرة الإنجازات العلمية في السيطرة على المجتمع الصناعي وجعله مجتمعا بلا معارضة، نجد أن النظرية النقدية فقدت كل السيطرة على أن تبرر عقلانياً ضرورة تجاوز هذا المجتمع. وهذه نتيجة طبيعية لأن الفراغ قد أصاب بنية النظرية بالذات، وكما نعلم أن تطور المقولات النظرية في عصر مّا يأتي كرد فعل تتلاحم فيه حاجة الرفض والنقض والهدم مع قوى اجتماعية حقيقة وفعالة، لذا نجد أن المجتمع الصناعي الحديث سعى لإفراغ المجتمع من كل عناصر القوى الاجتماعية الرافضة لسياساته وتوجهاته من خلال التقدم والتطور الذي بلغه بأساليب عقلانية.

يدلل ماركيوز على هذا الوضع من خلال الرجوع إلى الماضي لرصد وضع المقولات النظرية في المجتمع الأوروبي في القرن التاسع عشر، ليبين كيف كانت هذه المقولات النظرية في جوهرها مفاهيم سالبة ومعارضة تحدد التناقضات الحية للمجتمع الأوروبي. فمقولة "المجتمع" بالذات تعبّر عن الصراع الحاد بين الدائرة الاجتماعية والدائرة السياسية، وتشير إلى المجتمع بوصفه نقيضا للدولة. وهذا الأمر ينطبق على مقولات كثيرة في هذا المجتمع مثل: الفرد، الأسرة، الطبقة. (المرجع السابق نفسه، ص 30 - 31).

أما المجتمع الصناعي المتقدم فقد سعى لتجريد هذه المقولة من أيّ محتوى نقدي لتصبح مصطلحات وصفية، عاملية، مخيبة للأمل. من خلال ما يلي. (المرجع السابق نفسه، ص 32).

أ- رفض كل فكرة تحاول النظر إلى جهاز الإنتاج والتوزيع التقني (التكنولوجيا) في المجتمع الصناعي على أنه مجرد حشد جمعي من الأدوات التي يمكن عزلها عن مقتضياتها الاجتماعية والسياسية. وتسويقه على أنه نظام يحدد قبلياً ما ينبغي له أن ينتجه بالإضافة إلى ذلك وسائل صيانته وتوسيع سلطته. بمعنى أن الأهداف والمصالح المحددة لتسلط التكنولوجيا لا يتم دسّها على هذا المفهوم من بعيد ومن الخارج، إنما تكمن في تصميم بناء الجهاز التقني. (Herbert Marcuse: Industrialization and capitalism, Boston, Beacon Press,1968, P.179).

ب- ميل جهاز الإنتاج في المجتمع الصناعي المتقدم إلى أن يصبح كلياً، بمعنى أنه يحدد لأفراد المجتمع الصبوات والحاجات الفردية في الوقت نفسه الذي يحدد فيه النشاطات والمواقف والقابليات التي تستلزمها الحياة الاجتماعية.

وهكذا لم تعد هناك أيّ معارضة بين الحياة الخاصة والحياة العامة، بين الحاجات الفردية والحاجات الاجتماعية. فالتقنية تفسح المجال لتأسيس أشكال من الرقابة والتلاحم الاجتماعي أكثر نعومة وفاعلية في آن واحد.

ويمكن بذلك وصف المجتمع الصناعي المتقدم باعتباره عالماً تكنولوجياً وعالماً سياسياً أيضاً، فهو المرحلة الأخيرة من مشروع تاريخي نوعي في سبيله إلى التحقيق والإنجاز، ويعني ماركيوز بذلك أن تجربة الطبيعة وتحويلها وتنظيمها باعتبارها مجرد دعائم للسيطرة. فالمشروع كلما تطور كيّف وحدد عالم الكلام والعمل، عالم الثقافة على الصعيد المادي وعلى الصعيد الفكري. فعن طريق التكنولوجيا تلتغم الثقافة والسياسية والاقتصاد في نظام كلي الحضور يفترس أو ينبذ كل الحلول البديلة، لأن هذا النظام يمتلك إنتاجية وطاقة متعاظمتان تقودان المجتمع إلى الاستقرار وتحسبان التقدم التقني في مخطط السيطرة، وبهذا غدت العقلانية التكنولوجية عقلانية سياسية بامتياز. (هربرت ماركيوز: الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سبق ذكره، ص 33). فالأنظمة الليبرالية الراهنة ما هي في جوهرها إلا أنظمة شمولية من نوع جديد وإن زعم أنصارها غير ذلك، فالفرد في ظلّها يجد نفسه مشدود الوثاق إلى عجلة هائلة من التنظيمات الإنتاجية لا يستطيع الفكاك منها. (أنطوني دي كرسبني وكينيث مينوج: أعلام الفلسفة السياسية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص 23).

بذلك يكون المجتمع الصناعي قد أحكم إغلاق كل أبواب النقد الاجتماعي التي يمكن أن يتعرض لها للمحافظة على السوية التي يراه أنها مناسبة لتطوره والتقدم بغض النظر عن الاعتبارات الأخرى حتى لو كان هذا على حساب حرية الفرد والمجتمع، أي "مجتمع بلا معارضة".

كاتب من سوريا



مقال

عقبة القصور

وجودية كولن ولسن الجديدة

سامي البدري

هل حقا مازلنا نقف على عتبة القصور ولم نتخطاها؟ جميع الوجوديين الجادين (يجب علينا هنا التمييز بين الوجوديين المخلصين وبين دارسي الوجودية، كفلسفة ونظام رؤية وتفكير)، وكان آخرهم الفيلسوف البريطاني كولن ولسن قالوا هذا وأكدوا عليه بإخلاصهم المهيب.

ولعله من الضروري هنا أن نؤكد على أمر في غاية الأهمية بشأن الوجودية، وهو أن هذه الفلسفة لم تكن جهدا تنظيميا لطرق التفكير أو صياغة معرفية لآلية النظر، إنما كانت أسلوب عيش وتعامل داخل حدود هذه الرؤية، التي تقوم على فكرة عيش تجربة الحياة في داخلها وملامستها واختبارها في أدق مفاصل "وعيها" من أجل تحقيق الوعي بها وإدراك كنهها.. وهذا يعني أن الفلسفة الوجودية لم تكن . كباقي الفلسفات . مجموعة من الأفكار المجردة من أجل تحديد الرؤية وإنما هي أسلوب للوقوف على ماهية الحياة من الداخل اليومي واختبارها في مضمونها "العاطفي" ورؤيته بعريه التام وبكامل فجائعيته؛ ومن هنا قامت فكرة قيام هذه الفلسفة على الرؤى واعتمادها كأساس لتحقيق جهدها وقواعد بناها الفكرية.. وهذا ما صب عليه كولن ولسن جهده البحثي، وهو ما قاده إلى ما أطلق عليه "الوجودية الجديدة" التي تقوم على رصد والبحث عن طرق تحقيق وتكثيف الرؤى و"التجارب الغريبة"، وعن طريقها أو بوساطتها، على أمل الإمساك بالحقيقة، مبتغى وهدف الفلسفة النهائي والأخير.

ورغم أن كولن ولسن لم يكن أول من رصد اعتماد الوجودية الأجناس . الرواية على وجه الخصوص . الأدبية للتعبير عن أفكارها وطرح رؤاها، إلا أنه كان أول من أطر و"منهج" هذا الاعتماد أو درسه كأسلوب طرح أو وسيلة تعبير وكشف قائم بذاته، عبر سلسلة كتبه الفلسفية، التي بدأت بكتابه، ذائع الصيت، "اللامنتمي"، الصادر عام 1956 في لندن، والذي أتبعه بسلسلة من الكتب التي تابعت رصد الإنتاج التعبيري، في فنون الأدب ومختلف أجناسه، عن تطور ونضوج هذه الفلسفة، والتي أثبتت أنها كانت الوسيلة الأنجع لتوصيل الفلسفة من صيغة الأفكار المجردة التي اتّبعت منذ طلائعها اليونانية وإلى يومنا هذا.

تأتي أهمية دراسة كولن ولسن ورؤيته الفلسفية، التي أطلق عليها الوجودية الجديدة، من كونها جاءت كثمرة استقصائية لدراسة مستفيضة ومعمقة للآداب الأوروبية والأميركية، بصفتها كانت الحاضن والموصّل الحقيقي لأفكار ورؤى الفلسفة الوجودية، وخاصة في المراحل التي تلت مرحلة تأسيسها، كأفكار مجردة، على يد سورين كيركغارد ونورث وايتهيد، ومن سبقهم ومن تبعهم من فلاسفة الوجودية.

وقد تميزت دراسات ولسن للأدب الأوروبي، الرواية على وجه الخصوص، بطريقة تدلل بالدرجة الأولى على حسه النقدي المرهف، ومن ثم على جهده الدراسي الاستقصائي في تتبع مرض عصره الفكري، في أدب المرحلة التي ظهر فيها المرض وأكمل دورة حضانته وظهوره، باعتبار الأدب المرآة العاكسة لصورة المجتمع، والمشخص الأكثر رهافة لنموه الثقافي والأخلاقي ومسيرة تطوره الفكري.

ولد كولن ولسن في مقاطعة لستر، المملكة المتحدة، في 26 يونيو 1931 وتوفي في كونرول في 5 ديسمبر 2013. ورغم أنه

وليد المصري

ولد في عائلة فقيرة من الطبقة العاملة ولم يتمكن من إتمام تعليمه، إلا أنه، ولشدة ولعه بالأدب على وجه الخصوص، ثقف نفسه بطريقة ذاتية وبنهم مكنه من وضع كتاب "اللامنتمي"، وهو مازال في الرابعة والعشرين من عمره، والذي عد في حينه تشخيصا دقيقا لمرض أوروبا الفكري في أعقاب الحرب الكونية الثانية.

وقد دلل كتاب "اللامنتمي". وهو عبارة عن قراءات نقدية تشخيصية لأهم الروايات الأوروبية والأميركية التي صدرت منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى مطلع خمسينات القرن العشرين، إضافة إلى مؤلفات بعض الفلاسفة الوجوديين، على أن كولن ولسن كان قارئا نهما واستقصائيا ويتمتع بحس نقدي من طراز فريد؛ وهذا ما مكنه من الإحاطة بأسباب وتشخيص مرض عصره الروحي/الفكري، والذي صنفه تحت يافطة اللاانتماء لمرحلة حياة مجتمعه والرافض لقيمها المادية، وأطلق على مريض تلك الأعراض (اللامنتمي).

تقوم الوجودية الجديدة. باختصار شديد. على فكرة البحث عن التجارب الغريبة التي تحقق الرؤى لـ"الإنسان الوجودي" والبحث عن وسائل وطرق تكثيفها من أجل تحقيق حالة مستمرة من يقظة الوعي والإدراك الذي يجعل الإنسان على تماس مستمر ومباشر مع حقيقة الوجود وحقيقة الأشياء، الأمر الذي يحقق لصاحبه حالة استشراف دائمة، وحالة تواصل وطفوّ على المتطلبات المادية التي تشد الإنسان إلى أسفل، أو متطلباته المادية.

وهذه الحالة، ورغم تشابهها فيما يسعى إليه المتصوفة في الكثير من جوانبها، إلا أنها تتميز عن مبتغى المتصوفة أو حالات إشراق لحظات التجلي التي ينشدونها، في كونها لا تعتمد طريق الدين في تحقيق الرؤى، رغم أنها لا ترفضه أو تتخذ منه موقفا (وهذا على عكس ما ظنه أو فهمه مشرقيو العالم فيها)، وهذا ما أفرز من الفلسفة الوجودية ما يصطلح عليه "الوجودية المؤمنة"، وبالمقصد الديني بالضبط.

ورغم أن كولن ولسن لم يفلح في تأطير وترسيم شكل واضح المعالم وملموس لفكرته هذه (حتى في الكتاب الذي أفرده لها، كتاب الوجودية الجديدة أو ما بعد اللامنتمي) إلا أن لا أحد يستطيع أن ينكر عليه اقترابه وملامسته الواعية لفحوى الفكرة، وشروعه . على أقل تقدير . في تحديد مقاسات جلباب مظهرها الخارجي، وأنظمة مداخله ومخارجه البحثية والاصطلاحية.

وإذا تجاوزنا جوانب الادعاء والتسرع عند كولن ولسن (وهي المسؤولة عن معاداة نقاده ومحرري الصحف البريطانية في اتهامه بالدجل والتزييف والادعاء الكاذب، وبأنه لم يكن أكثر من دعي نفخ بالون غروره أكثر مما يحتمل) فإننا لا نستطيع إنكار جهده في رصد جوانب أخرى من زوايا النظر والبحث في الفلسفة الوجودية، وأيضا رسم مدخل تحريرها من بعض قوالب التجريد الضارة التي لحقت بها، بتوالي جهود التنظير المتعسفة عليها من دارسيها وليس من فلاسفتها، وكذلك التحفيز باتجاه عودتها لقواعد انطلاقها، في كونها فلسفة وجود الإنسان وحياته، في أضيق حدود ذاتيته الكيانية ومفاهيمه الشخصانية، وليست فلسفة تنظير معرفي أو جهد رسم أنظمة وقوانين تنظيمية وتحكمية.

وبما أن كولن ولسن ينطلق من نفس منطلق الفلسفة الوجودية الرئيس، في كون الإنسان ملقى به في منتصف طريق لا يؤدي إلى أي مكان واضح ومغرر به ومخدوع، وسعيه بلا أفق منظور ولا جهة تعوضه، رغم استحقاقه لتعويض ما، فإن سعيه لإيقاظ وتطوير حالة من الرؤية المستدامة، التي تفتح آفاقا للبصيرة الخلاقة، كان جهدا لا يمكن إنكاره ولا بد من الوقوف أمامه... وتمييزه في أقل تقدير. لا أحد ينكر . وكان كولن ولسن من بين المعترفين بهذا. على الفلسفات التي سبقت الفلسفة الوجودية في تحقيق حالة من الإشراق والجهد المعرفي والتنظيمي، إلا أن تجلي حالة الإشراق هذه (في رسم أطر وبنى هذه الحالة) جاءت أو تحققت بجهد الفلسفة الوجودية، وذلك لاهتمام أو تركيز هذه الفلسفة لجهدها على فردية الانسان وذاتية كيانه . باعتباره أو تمثيله لصولة عاطفية مغدورة الحقوق . كمركز أو محور رئيس لحركة وهدف الوجود ككل، والحياة في وجه ميكانيك معيشها أو دورتها الطبيعية.

وعليه، ومع تركيز جهد الفلسفات السابقة للوجودية على التنظير الموضوعي المجرد، وتمييزها لجهد العقل على حساب عواطف الإنسان وذاتيته، وإلغاء أو نفي بعض أنظمة تلك التنظيرات الجافة والمجردة (لميوعة عواطف الإنسان أو عدم مسؤوليتها "العلمية" أو الأخلاقية) كان هو المحرض لولادة جهد رد الاعتبار لتلك العاطفة وإعادتها إلى موقعها الطبيعي، الذي لم يستقم وضع العقل ونتاجه، بالذات، من دونها، لأن جهد العقل ونتاجه العلمي بالذات، هو الذي أثبت أن تجريداته قد ألغت ما يجب أن يكون موضع نظره الأول: الإنسان في كونه كيانا عاطفيا، متغير الحرارة، قد يبدأ شعوره بقيمته الذاتية وقيمة كينونته، من مجرد إلقاء حجر في قعر مكان ما أو بوجه جهة ما، وربما لا تنتهي بلحظة تشوّف لمجالسة إلهه ومناقشته في شؤون كونية وخلقية وخلائقية، لم تمر ببال هذا الإله من الأساس، رغم أنه كان قد "قرر"، منذ دهر ونيف، أنه ليس أكثر من "عاطفة غير مجدية" في بعض أحيانه وأو ضاعه، كما جاء على لسان جان بول سارتر.

ورغم أن كولن ولسن لم يكن أول من شخّص دور البصيرة النفاذة التي تحققها "التجارب الغريبة" بما تهبه من رؤى (فقد فاز بلحظاتها الإشراقية قبله الكثير من الفلاسفة والشعراء والمتصوفة)، إلا أن كان له فضل التنبيه لدورها والحث على البحث عن طرق تنميتها وسبل ديمومتها، كمخرج من حالة الجمود التي انتهت إليها الحياة والفلسفة من بعدها، وحالة التأرجح التي خلفتها حالة التيه التي أفرزتها الحالة المادية التي وضعتنا فيها مادية حضارتنا المادية الحديثة: أنا امتلكت قصرا كبيرا ورصيدا وافرا في البنك وسيارة فارهة وطيارة تضعني في قلب أي ناحية من العالم في سويعات... ولكن أين أذهب فعلا وأين الحجر الذي يجب أن أدق فيه رأسي في النهاية؟ فأنا مازلت أشعر باللاجدوى ومازلت أشعر أني عاطفة غير مجدية... ومازلت أستحق ذلك التعويض من نفس الجهة التي أجهل كل شيء عنها!

وجاءت لحظة الرؤية القصيرة التي رآها نيتشة على التلة، وهي نفسها اللحظة الكئيبة التي مر بها كولن ولسن نفسه (وكانت بمفعول معكوس أرته لا جدوى كل شيء وسماها محنة سانت نيوت) وهي اللحظة نفسها التي مر بها راقص الباليه "نجنسكي" ودفعته للصراخ "الله نار في الرأس"، وهي اللحظة عينها التي دفعت المتصوف المسلم، أبويزيد البسطامي ودفعته للصراخ "سبحاني ما أعظم شأني"، وربما هي التي صرخ فيها الحلاج "إني أنا الله"؛ إلا أن تلك اللحظات سرعان ما تبخرت وتلاشت وصار الإمساك بها حلما بعيد المنال.. فكيف نولد أو نستكثر أمثال تلك اللحظات؟ هذا ما بحث عنه كولن ولسن في وجوديته الجديدة ولم يسعفه الحظ أو عقله في الوصول إليه أو هدينا إليه حتى لحظة موته، في الخامس من ديسمبر من عام 2013.

يذكر لنا كولن ولسن في قصة حياته (وهي ترجمة ذاتية ذهنية رائعة وتكشف عن جهد عقلي غاية في التنظيم والتفاني) وبعض مقدمات كتبه ورواياته، بعض التجارب التي حققت الرؤى أو لحظات البصيرة، أو حالات من النشوة الروحية أحيانا، لأصحابها ويبذل جهدا جميلا في محاولة تحليلها والوقوف على أسرارها، إلا أنه لا يفلح، مثله كمثل كثير ممن سبقوه من الفلاسفة في الوصول إلى سرّ الأسرار الذي يقف خلف الظاهرة، ولكن هذا لا يعني أن ننبذه أو نتهمه بالدجل، كما فعل كتّاب الصحف البريطانية ونقاده من مواطنيه، وإنما أن ندرس جهده وأن ننظر إلى النقطة التي أضاءها لنا من الأمر وأن نطورها، إن كان من طريق لذلك، وإلا فحسبه أنه كفانا جهد البحث عن حل فيها فنشكره بكل احترام على جهده.

السؤال الذي يفرض نفسه علينا ونحن في معرض الحديث عن فكرة كولن ولسن حول التجارب الغريبة هو: أليست لحظات البصيرة أو النشوة أو التجلي، واستكثار أمثال هذه اللحظات، هي ما يبحث عنها الانسان وهو يصلي أو يدفع نفسه لحالة إشراق التصوف أو وهو يتعاطى الخمر أو المخدرات أو ينغمر في ممارسة الجنس أو يتسلق قمة جبل إفرست أو يذهب في رحلة تريض، بمنتهى الشقاء، إلى القطب المتجمد الشمالي أو يمارس هواية صيد الحيوانات المفترسة أو عملية ترويضها؟

المشكلة التي واجهت كولن ولسن، وواجهت الفلسفة والفلاسفة من قبله، وسعى هو لتشخيصها والبحث عن حل لها، تتمثل في التالي: ظلت الفلسفة طوال تاريخها الطويل دون إنجاز ملموس، على طريقة تمظهر منجز العلم الحديث..، فالفلسفة لم تقدم حلولا ساطعة، يمكن استخدامها كشواهد، كشاهد وجود السيارة أو الطائرة أو الكمبيوتر أو الهاتف النقال في حياتنا، وهذا يعني أن ثمة فراغا بقي وسيبقى، أو مازال ملموسا ليثير التساؤل حول مصير الفلسفة ومنجزها، وخاصة في جانبها الوجودي، الذي ماتزال أسئلته معلقة على حبل: أين الحياة التي ضيعناها في العيش؟ وهذا الوضع القلق والمقلق هو ما دفع كولن ولسن، ويدفع غيره من الوجوديين للبحث عن حلول في كل الزوايا، ومهما كانت صغيرة أو غير مغرية، من مثل التجارب الغريبة.

والنظرة الموضوعية الآن إلى جهد ورؤية أو تشخيص كولن ولسن، تثبت لنا أن الوعي الإنساني مازال يقف عند عتبة "عقبة القصور" ذاتها، منذ أول سؤال للفلسفة إلى يومنا هذا، رغم كل الجهد التنظيمي الذي بذلته فلسفات ما قبل الوجودية. فما زال الانسان يمنى بالهزائم المتوالية، في كل يوم، في حريته و"سعادته الحيوانية" وتضيق المساحات من حوله، وتعلو جدران الضيق والتضييق أمامه حتى لتضع مسافة بينه وبين اسمه، وبينه وبين أصابعه،

التي وجدت لتمسك بالقلم لتكتب، على مساحته من السماء: أنا حر! وإذا لم أكن حرا فما الغرض من وجودي ولماذا أبقى موجودا؟ هل من ثمن يستحق أن أضحي من أجله بحريتي؟ على جهة ما أن توضح لي سبب أزمة حريتي… وأيضا أزمة بصيرتي المكممة بطريقة شنيعة.

وبما أن هدف عيش الحياة بصورة كاملة، لا يعني الانغماس في ملاذ الحياة المادية، لأن هذا الانغماس سيتبعه إشباع، على مسافة جولة أو جولتين، وعندها يبدأ البحث عن بدائل من "الصفاء الروحي" أو "نشوة الروح" أو لحظة من لحظات "البصيرة النفاذة، التي ترى كل شيء أو ترى جانبا بعمق أكبر من عمق رؤية السماء كلوح أزرق فقط ودون عمق"، مهما كانت لحظات هذه الرؤية أو الصفاء أو الملامسة قصيرة؛ وهذا ما يفعله المتصوفة، على الأقل كمثال ملموس أمامنا.. وعليه تكون رؤية كولن ولسن في التجارب الغريبة شيئا مقبولا، وإن لم يملك ما يكفي من وسائل الإقناع، على الأقل لحين توفر البديل… وليت مهاجموه وفروا لنا هذا البديل بدل التفرغ لمهاجمته؛ لأننا ببساطة مازلنا نعيش عند عتبة "عقبة القصور" ذاتها، ومازلنا نمضي أيام حياتنا على حافة الحياة الجرداء ذاتها، وفي كل لحظة يموت منا واحد واثنان وثلاثة وهم يتساءلون: أين الحياة التي ضيعنا في العيش.

طبعا هذا لا يعني تسليما منا برؤية كولن ولسن، لأننا لا نريد أن ننتهي نهاية الإسكندر الأكبر، عندما كان يهبّ صارخا، في ساعات فراغه (وهي كانت طويلة ومفزعة وموحشة وقاتمة بلا هدفيتها، وخاصة بعد أن يملأ كرشه بأطايب الطعام والشراب، ويسفح غائلة أوجاع شهوته الجنسية على بطن حسناء أو عشر من غانياته) مطالبا بالمزيد من العوالم أو البلدان ليفتحها؛ فلو توفرت تلك "العوالم" كحالة كشف لبصيرة نفاذة أو كحالة حرية مطلقة أو نفاذ إلى قلب الأشياء، لكانت البشرية قد تجنبت الكثير من حروب سفك الدم التي عبر بها عن عجز وصوله إلى الحقيقة أو كنه الوجود.

ولكن، وهذا هو السؤال المهم: ما الذي يمنع البشر من البحث وتكثير لحظات البصيرة هذه وما تمنحه من حرية وسعة اداراك، والكل يحتاجها . على الأقل . في ساعات ما بعد الشبع وانطلاق "ثورنا" الداخلي في الرقص والعبث ونثره لأكداس علفه بقرنيه؟ هل هو الكسل، كما قال نوفاليس، وأيده فيه ولسن؟ بل هو ضيق الأفق الذي يحصر النظر في بوابة الجنة دون داخلها! فالإنسان، ومنذ لحظة توديعه لعالم القرود ووقوفه على قائمتيه الخلفيتين، لم يكف عن العمل والبحث وتطوير قدراته وتوسيع مداركه وسلطات وعيه، إلا أن المشكلة تقوم في قوانين إمكانياته التي فطر عليها، في كونها محدودة ولها عمر محدد وتنتهي بموت حتمي مبدد لكيانه وذاته وإرادته.

وهذا الجانب هو الذي أهمله أو أسقطه كولن ولسن من حساباته ولم يوفه حقه من البحث، وبدلا منه راح يبحث أو ينادي للبحث عن "دين" جديد للبشرية، دون أن يقدم لنا مبررات موجبة ومقنعة لبحثه هذا، على صعيد توسيع مساحات الوعي، التي نادى بها طبعا.

وفي الوقت الذي لا نختلف فيه مع ولسن، في كون أن قضية ضيق الوعي الانساني تمثل أحد أهم المشاكل التي تواجهنا في طريق تحرّرنا مما يحكمنا ويتحكم بنا ويمنعنا من حريتنا المطلقة، فإننا نأخذ عليه مساحة الغموض التي عالج بها هذا الأمر، وتراجع وضوح رؤيته فيه، إلى حد التراجع والانكفاء والاجترار لأعشابه القديمة التي جف عودها.

كما أنه "تهرّب" أو عجز عن توضيح ملامح وأهداف "الدين" الجديد الذي نادى به، كحل، ودون أن يتوقف ليقول لنا هو حل لأيّ جانب بالضبط.. فالمشكلة، بإطارها العام، ومشكلة ضيق الوعي فيها، على وجه الخصوص، متشعبة بأمبيبة محيرة، إن لم نقل فاتكة. وعليه كان من حقنا السؤال عن النقطة التي سيتمحور حولها هذا الدين الجديد، وإذا ما كانت هذه النقطة ستؤهله فعلا لمنحنا قوى الوعي المنشودة فعلا (بلا مقابل استنزافي فعلا، كما يفعل سدنة أو إكليروس أغلب الأديان)، والأهم هو: من أين سيأتي الدين الجديد بالقوى الخارقة التي تحقق كل هذا؟ أهي من عقل الإنسان ووعيه، وهما يشكوان القصور، أم من قوة خارجية، فاقد للثقة فيها ولسن سلفا، أم من ضربة حظ عمياء، ينفي وجودها منطق العقل؟ إذن لم يتبق أمامنا غير الفلسفة الوجودية، كأداة، وبنسقها القديم، والذي اقترح بعض خصائصه ولسن دون صبر… وعلينا العبور من خلالهما… أو أن نتجاوز بعض أكبر مراراتنا على أقل تقدير، دون خسارة ولو قيراط واحد، مضاف، من حريتنا وسعادتنا "الحيوانية" الفطرية!

وتعويلنا على الفلسفة الوجودية ليس متأتيا من حالة الإيمان الأعمى . الإيمان الكلي . الذي يتبعه أتباع النظريات الايديولوجية ككل صحيح يغطي على عيوب الأجزاء الصغيرة (كفرضيتي صراع الطبقات ودكتاتورية البروليتاريا في الفلسفة الماركسية أو فرضية آدم سميث الرأسمالية: دعه يغتني فإنه بالضرورة سيغني غيره)، إنما هو متأتّ من فهم الوجودية لقضية بمنتهى الحساسية، رغم تأرجحها أمام صلابة منطق العقل والمنطق العلمي، ألا وهي قضية "الفطرة الحيوية أو حيوية الفطرة" التي هي أحد أركان الفلسفة والإيمان الوجودي، والتي عبر عنها الألماني





مقال

أزولد شبنغلر صاحب كتاب "تدهور الغرب" بقوله "إن ما يصنع المؤرخ الحقيقي . لتمييزه عن منظف الأتربة الأكاديمي . يكمن في معرفته الفطرية للمعاني الكامنة وراء الحوادث. وهذه المعرفة الفطرية أو الفطرة الحيوية، بالصياغة الفلسفية، هي أحد أهم الركائز التي لم تغفلها أو تنبهت الوجودية لدورها في سد الفراغ، العصي على الامتلاء، في قضية الإنسان"؛ وهذا هو الشيء المهم الذي ميز الوجودية، وأدركه وشخّصه كولن ولسن وأراد الاشتغال من خلاله بقوله "إن ما يميز العظمة دائما هي الفطرة المدركة لا المنطق، ولسوء الحظ فإن حضارتنا أوجدت تمييزا خياليا بينهما يدعى الفلسفة، أما الوجودية فهي ثورة ضد هذا التمييز". وهذا يعني أن الوجودية نجحت في تشخيص تجريدية العلم والفلسفة معا وإغفال تجريديتهما (المنطقية أو منطق تلك التجريدية) لذلك الجزء الهلامي الذي يمثل "روح، نفس، ميتافيزيقية أو الجزء اللامنطقي" في تكوين الإنسان، العصي على النظام أو المنطق، والذي يمثل جوهره أو جزأه غير القابل لقمع المنطق أو تجريدية حقائقه، وهو الجزء الذي اخترع الأديان وعوالم السحر والماورائيات وفلك حركة النجوم المؤثرة في حياته وهامش مصادفات الحظ الطيب والسيء، التي يؤمن بها أغلب العلماء الأوروبيين، على وجه الخصوص.

وإذا كان جهد جميع الفلسفات، ومنذ نشأتها الأولى، قد تركز على إيجاد مفاهيم وتفسيرات أكثر انسجاما مع منطق العقل، فإن الوجودية سعت إلى أن يكون الانسان أكثر امتلاكا لنفسه وإرادته عن طريق عودته إلى حريته التي بددتها وحرمته منها قوانين اللعبة الاجتماعية وضغوط المتحكمين بها من أصحاب السلطات السياسية والاقتصادية والنفوذ الاعتباري، في ظل قوانين وضغط ثقل الحضارة الحديثة.

ورغم أن طريق الحصول على هذه الحرية يقوم على نبذ اعتبارات . وليست قوانين . النظام الاجتماعي وتحكماته، إلا أن هذا لم يكن سوى نصف الحل... فما هو نصفه الثاني يا ترى، وهو النصف المهم؟ اعتزال النظام الاجتماعي القائم والتفرغ للبحث عن وتحقيق البصيرة عن طريق التجارب الغريبة التي تحدث عنها كولن ولسن في وجوديته الجديدة؟ مات كولن ولسن عن 82 عاما، في الخامس من ديسمبر 2013 وهو يرزح تحت أعباء شيخوخة ممضة، دون أن تقدم له "وجوديته الجيدة" أو "تجاربها الغريبة" ما كان يحتاج إليه فعلا من بصيرة أو وعي وإدراك نفّاذ.. فأين كانت المشكلة إذن وما الذي نحتاج للمزيد منه؟ تدمير المزيد من الخرافات الساذجة التي صنعها العقل الإنساني في تهويمات قلقه، وهذا يعني الحصول على المزيد من حرية الإرادة... أليس كذلك؟

أليس من دواعي الاستغراب أن يكون عقل الإنسان الذي صنع السيارة والطيارة والكمبيوتر والهاتف النقال والعلاجات المتطورة للأمراض هو المسؤول عن صناعة المزيد من الخرافات الساذجة التي يحيره . هو نفسه، في لحظات صفائه الذهني . لجوؤه إليها؟

هل نحن على استعداد لتحطيم خرافاتنا الساذجة في لحظتنا هذه، لحظة وصولنا إلى المريخ وإيجاد الكثير من العلاجات لأمراضنا القاتلة، وصناعتنا للطائرات المتطورة التي توصلنا إلى الجانب الثاني من الكرة الأرضية في سويعات واختراعنا للإنترنت الذي يحقق لنا الاتصال بأي جزء من العالم، بالصوت والصورة، بكبسة زر واحدة؟

كلا للأسف.

لماذا؟ هل بسبب حاجتنا لـ"دفء" هذه الخرافات أم بسبب افتقارنا للفلسفة أم بسبب عدم توفيرها لبديل لخرافاتنا؟ ولا لأيّ من هذه الأسباب، وإنما لسبب إشكالي يتعلق بمبدأ تطور الحياة وتجدد وتعقيد هذا التطور والتجدد لحاجات الإنسان، وبطريقة حولت تعقيد تلك الحاجات وأنظمة إشباعها والحصول عليها إلى دين ثان أو دين ظل، لا يقل قداسة عن دينه الروحي أو الأساسي.

هل من طريق للخروج من هذه الإشكالية بغير الفلسفة، بعد أن زاد العلم الحديث حياتنا تعقيدا وأحالها إلى كرة صوف متشابكة من الحاجات المتجددة والمطالبة بالمزيد من الإشباع غير المثمر، والغريب أن كل هذا التشابك الإشكالي يقوم وفق منطق وقوانين صار من المستحيل الاقتراب من سطوتها؟

وجاءت الفلسفة الوجودية كصرخة احتجاج ضد عسف وعنت هذا الزيف المختلق لكونها "ثورة ضد المنطق والعقل، ولكونها دعوة من أجل الفطرة المدركة والرؤيا. إنها دعوة من أجل اعتبار الانسان نفسه مشتركا في مشاكل الوجود، لا متطلعا وحسب" كما يقول كولن ولسن، في كتابه "الدين والمتمرد"، فهل استنفدت الوجودية طاقاتها أم مازالت تتوفر على قدرة طرح الأفكار الجديدة، على أقل تقدير؟

باحث وروائي من العراق



أساطير الأولين

الأسطورة والقيم المعرفية

عبدالرزاق دحنون

كانت الأساطير من أوائل القيم المعرفية التي أبدعها البشر عند العتبة الأولى في سلّم رقيّهم الحضاري، ففي المجتمع البدائي كانت هذه الأساطير الوسيلة الأساسية لفهم العالم الغامض الذي يعيش فيه البشر، حيث تعدُّ أقدم شكل من أشكال إدراك هذا التنوع الكبير في مظاهر الطبيعة المحيط بالإنسان من كل جانب. وقد زرع الوعي البشري الطبيعة بمختلف الأنفس في مرحلة مبكرة من تطور المجتمع، فقد تلقَّت كل ظاهرة من ظواهر الطبيعة الملحوظة نفساً معينة. ولم تكن قد انعكست في هذه الأنفس صلات واقع حياة الناس وعلاقاتهم، وإن كانت صورتها فيها الكثير من الخيال، لأن المجتمع البدائي لم يعرف علاقات السيطرة والتبعية، لذلك لم تجد مثل هذه العلاقات مكاناً لها في عالم القوى الفوقية الذي صنعته المخيلة البشرية. وقد اعتقد أجدادنا الأوائل بأن النفس قادرة على التجسد، فالعالم في نظرهم مسكون بالأنفس الطيبة والأنفس الشريرة التي تؤثر على سلوكهم تأثيراً كبيراً. فإن الحجر أو الشجرة أو الجبل، ناهيك عن أنواع الحيوان، لها نفس ويمكنها أن تؤثر في حياتهم اليومية. وهنا لا بد لي من الإشارة إلى أن كلمة "نفس" وردت عند أهل مملكة "إبلا" في موقع "تل مرديخ" في محافظة إدلب في الشمال الغربي من سوريا في منتصف الألف الثالث قبل الميلاد بلفظ "نوبوشتوم" وهي أصل كلمة نفس العربية والتي من معانيها، فرد، أو شخص، ومنها تسمية دائرة الأحوال الشخصية "دائرة النفوس".

وما أن هلّت تباشير المجتمع المستقر على ضفاف الأنهار والسهول الخصبة القابلة للزراعة وتهجين الحيوان وبناء المساكن من الطوب المشوي بأشعة الشمس، في مختلف أرجاء العالم، حتى أخذت تظهر أساطير أكثر تعقيداً، وتتحول هذه إلى روايات وحكايات متّسقة يرتبط بعضها ببعض وتؤلف في النهاية عالماً من الأساطير واسع الطيف. وقد أظهرت الدراسات المقارنة لقصص مختلف الشعوب عن وجود تلاقح فيما بينها، يعود في أصله إلى مفهوم الاستعارة، فمثلما يستعير القمر نور الشمس ليعكسه ضياءً ساحراً على الأرض، استعارت الشعوب الأساطير من بعضها، بعد أن تكون الأساطير المقتبسة قد أخذت مكانها المدرك في حياة الشعب الذي اقتبسها، وفي رؤاه، بما يتلاءم وظروف حياته ومستوى التطور الذي حققه.

وقد تشكلت المقدمات الرئيسة للفكر الأسطوري لأن الإنسان البدائي لم يكن قد أصبح قادراً على فصل ذاته عن الوسط المحيط، الطبيعي والاجتماعي. فقد أضفى الإنسان صفاته الذاتية على مواضيع الطبيعة، ونسب إليها الحياة والأحاسيس البشرية. وما نشهده اليوم من دعوة بعض الجماعات البشرية إلى ترك المدن الكبرى التي تسحق أحلام البشر والعودة إلى حياة الطبيعة البكر إلا انعكاس لتوق النفس الإنسانية إلى عصورها البدائية. والتعبير عن قوى الفضاء الكوني وصفاته وأجزائه على أنها شخصيات محددة، محسوسة، حيَّة، هو الذي خلق الفكر الأسطوري الغريب المبتكر، إذ غالباً ما تمثل الفضاء في الأساطير عملاقاً حياً يمكن أن يتألف العالم من أجزائه، ويصور الأجداد الكائنات الحيَّة على أنها ذات طبيعة ثنائية على شكل حيوان وعلى شكل بشر، وهذا في اعتقادي ما يفسر أحد أسرار التماثيل مزدوجة التركيب المكتشفة في حقبة ممالك المدن الأولى في وادي الرافدين والهلال الخصيب. يُدرك الوعي البدائي محتوى الأسطورة على

وليد المصري

أنه حقيقة واقعية، لأنها إدراك حقيقي لواقع معطى في صورة حاضر مستمر. إن عدم القدرة على إقامة حد فاصل بين الطبيعي والخارق قد حول الفكر الأسطوري إلى نظام رمزي فريد، جرى إدراك العالم من خلاله. ويمكن أن تستمرّ بعض سمات الفكر الأسطوري حيّة في وعي الناس إلى جانب عناصر المعارف الفلسفية والعلمية الأخرى. ففي أيامنا هذه مازالت الأساطير الدينية تُستخدم على نطاق واسع في الموروث الشعبي والوعي الاجتماعي في البيئات الحضرية والريفية على حدّ سواء. حيث يرى الكثير من العلماء الذين درسوا الأساطير دراسة منهجية بأن الانقسام الاجتماعي وما رافقه من انقسام العمل الذهني عن العمل العضلي أدّيا إلى انفصال الطبيعي عن فوق الطبيعي، وبالتالي بروز الأساطير كعالم خاص يقف فوق العالم الطبيعي ويسيطر عليه. ومن هنا تشكلت فكرة الدين في الوعي البشري. غير أن الدين ليس مجرد حقائق فريدة لفهم العالم فهماً أسطورياً. ولو كان الأمر كذلك لانهار التصور الديني عن العالم منذ زمن طويل، إذ لا يخفى أنه ليس من الصعب إثبات عدم وجود أيّ أسس مجربة لدى مثل هذا التصور عن العالم، ولأمكن بالتالي استبداله بصورة علمية واقعية عنه. ولكن الأمر يكمن في أنه تنبثق عن التصور الديني عن العالم، ومن الإيمان بأن رباً خلق هذا العالم ويتحكم في شؤونه، صغيرها وكبيرها، نقول تنبثق عن هذا كله صلة عاطفية معينة تربط المؤمن بخالقه، تنبثق عنه آمال بشرية، تطلّعات، أوهام، أشواق، رغبات ومساعٍ. وهذا الجمع من الأحاسيس والعواطف التي خلقها الدين في النفس البشرية، هي التي تجعل منه قوة حيوية مهيمنة.

عندما تم التلاقح بين الأساطير والدين في الوعي البشري نتج المقدس. والمقدس نمط من أنماط علاقة البشر بأصل الأشياء يغيب فيها البشر ويظهر مكانهم أقرانٌ لهم، أي كائنات خيالية خارقة. إذ لا يمكن للمقدس أن يظهر إلا إذا غاب شيء ما من الإنسان. والإنسان الذي يغيب هو الإنسان شريك الطبيعة في تكوين نفسه، الإنسان الذي شكّل أسلوب وجوده الاجتماعي وكيانه الاجتماعي. فطبيعة البشر لا تجعلهم يعيشون في مجتمع وحسب - كبقية الحيوانات الاجتماعية - بل تجعلهم ينتجون مجتمعاً ليتمكنوا من العيش. وبازدواجية البشر وابتداعهم لأقران خياليين غير موجودين وأقوى من البشر الحقيقيين يجعلهم يبدون لا كفاعلين وخالقين جزئياً لأنفسهم وإنما كمنفعلين. فازدواجية البشر تترافق مع تشويه وحجب للواقع وقلب للعلاقات السببية. لكن حين يغيب الإنسان الحقيقي عن الأصول، حين يزدوج بالفكر مبتدعاً كائنات خارقة أقوى من الإنسان، ينشطر الواقع الإنساني ويصبح البشر الحقيقيون غرباء جزئياً عن أنفسهم، يكون ذلك بفعل آلية لا تتعلق بالفكر وحده. فابتداع هذه الكائنات وإنتاج حكايات تروي مغامراتهم وإعداد طقوس تحتفي بهم وتعيد إحياءهم بين البشر، كل ذلك يقتضي عملاً للفكر، عملاً واعياً يحرّك في الوقت ذاته بُنى لا واعية في الذهن. ويكمن الأمر الجوهري في أن الأساطير هي تفسير لأصل الأشياء يعطي شرعية لنظام الكون والمجتمع بإحلال بشر خياليين لم يدجنوا النبات والحيوان ولم يبتكروا الأدوات والأسلحة ولم يخترعوا اللغة، بل تلقّوا هذه المنافع من أيدي الآلهة أو الأبطال المؤسسين، محل بشر حقيقيين قاموا بكل ذلك.

انظر جيداً في هذه الرواية التي جاءت في مقدمة كتاب "أخبار الزمان" من تأليف أبوالحسن علي بن الحسين بن علي بن المسعودي المتوفى في حدود عام 346 من الهجرة النبوية: عن ابن عباس بأن رسول الله قال "أول ما خلق الله القلم خلقه من نور طوله خمسمئة عام، وخلق اللوح المحفوظ من درة بيضاء، حافاته من ياقوت أحمر، عرضه ما بين الأرض والسماء، خلقهما قبل أن يخلق الخلق والسماوات والأرض. فقال للقلم أكتب، قال وما أكتب؟ قال أكتب علمي في خلقي إلى يوم القيامة، فجرى القلم بما هو كائن إلى يوم القيامة، وما هو في علم الله، ينظر الله تعالى في ذلك اللوح كل يوم ثلاثمئة وستين نظرة، فيخلق ويرزق ويحيي ويميت، ويفعل ما يشاء ويحكم ما يريد. وسُئل رسول الله: أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق والأرض والسماء؟ قال: كان في عماء ما فوقه ماء وما تحته هواء، ثمّ خلق عرشه على الماء".

يمكن القول بثقة كبيرة بأن الأساطير تطوير وحيد الطرف، مبالغ فيه، تكبير، تضخيم لأحدى الميزات الصغيرة في المعرفة، لأحد جوانبها، لأحد وجوهها، إلى مطلق منفصل عن المادة، عن الطبيعة، مؤلّه. ومن المؤكد أن الأساطير لها جذور معرفية ولها تربة، إنها زهرة غير ملقحة، وبالتالي لا تطرح ثمرة، ذلك لا جدل فيه، ولكنها نبتت على شجرة حيّة هي شجرة المعرفة الإنسانية كلية الجبروت.

كاتب من سوريا مقيم في تركيا



وليد المصري



رباعية هيلن

نوري الجرّاح

I

المركب الطروادي
في البحر السوري

مَنْ منكما كانتْ في اسبارطة؟
أنتِ أم شبيهتكِ،
وتلك المراهقةُ التي ظَهرتْ على سلّم من الغيمِ في بيتِ
منلاوس
أيُّ امرأةٍ كانتْ لتقولَ لبارس: أنا أحقُّ بالتفاحةِ؟

***

ولو الواحدة منكما وقفتْ في جوارِ الأُخرى
هنا أو هناكَ
في مصرَ، أو في صيدون،
وحتى في اسبارطة المنكّسة البيارق حيثُ وقعتِ الواقعةُ،
كيفَ يُمكنُ لشبيهةٍ بكِ أنْ تكون؟

***

مَنْ منكما أَهدَتْ ظلَّها لرُخامِ الردهةِ
وفي نورِ التفاتتها، في نظرةِ العينِ مستطلعةً الخطوةَ
ومنتظرةً تفاحةَ العاشقِ،
تألَّق الشَّغَفُ، وهامت الشغافُ؟

***

وعندما هَبَّتْ الرّيحُ، ونُشِرتْ القلوعُ، وتوارى السَّاحلُ
الإغريقيُّ وراء السّاحلِ السُّوري،
بَعْدَ ليلٍ أُخرِجَ مِن ليلٍ، ونهارٍ مبهورٍ راحَ يَتمرأى في طلعةِ
نهارٍ،
مَنْ رأى الشّعرى اليمانية تباري القرين بوهج لآلئها،
وتسلسُ الموجَ للربانِ الطرواديّ ومركبِهِ المحفوفِ بأنوارِ
الشقيقاتِ السَّبعِ..
كنتِ مغمضةً على ذراعِ المراهقِ تحتَ نجمةِ الصّبحِ.

***

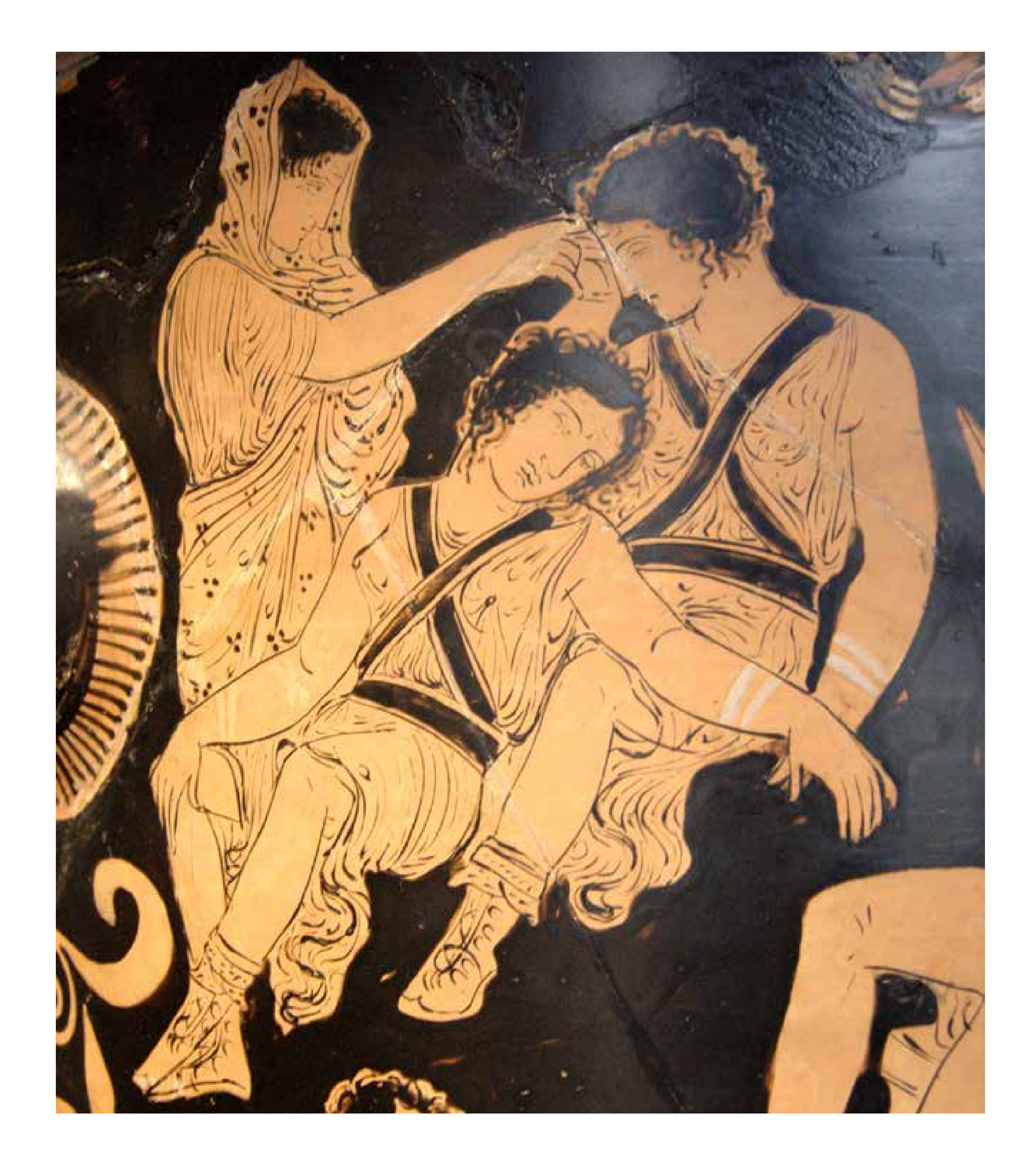
مَنْ منكما، قطَّرتْ في نحرها طيباً
ظفارياً
ورفلتْ في أرجوانٍ دمشقيٍّ،
ولم تعبأ بالأمواجِ العاتيةِ ولا بصرخاتِ البحارةِ
وهي تتكىءُ بمرفقها على الدِّمَقْسِ
بدلالٍ
لتضيءَ رحلةَ المركبِ الطرواديِّ في البحرِ السوري.

***

وفي العاصفةِ تصفعُ الأشرعةَ وتحملُ البحارةَ على الهذيانِ
مَنْ منكما تضرَّعتْ لبوصيدون،
وعندما وطأتْ بقدمها اللطيفةِ أرضَ الميناءِ
مَنْ منكما تنزهتْ على الشاطىءِ وهتفتْ: يا لها من مدينةٍ!

***

مَنْ منكما، من منكما أعطتْ مرفقها لذراعِ العاشقِ



وتخطَّرَت في أسواقِ صيدا،
وفي بستانِ بعل شَمون
تمنَّتْ
وهي تنظرُ كرسيّ عشتار،
مبهورةَ الأنفاسِ،
مِنَ الحبِّ
لو أنَّ أبولو لم يبصر النورَ في الأولمبِ،
ولكن هنا، على صفحةِ هذا الماءِ المتلألىءِ المسبِّحِ باسم
بوصيدون،
فلا تبقى أفروديت وحيدةً في عسقلان!

***

مَنْ منكما كانت هيلن، عندما لم تكن الأُخرى سوى وهمِ

صورةٍ،
آيةٍ من جمالٍ مراهقٍ
لاحَ في خيالِ ربَّةٍ ضجرةٍ
اتكأتْ هي الأخرى على أريكةٍ تحتَ كوكبِ الزهرةِ،
ولم يكن لها نظيرٌ بين ساكناتِ الأولمبِ،
وقالتْ لنفسها: لنجرِّب هذه اللعبة.

***

والآن، ومن ورائكِ النيلُ، والهلالُ يرمقكِ، حزينةً تقفينَ في
المرآةِ،
وتهمسينَ للأُخرى:
هل أنتِ أنا وأنا لا أحد؟

***

لم يكن سواكِ هناكَ،
لم يكن هناكَ
في مصرَ
سواكِ
ومعصمكِ المراهقُ يبهرُ ديباجَ الأريكةِ
لأن ما من قادرٍ على خلقِ جَمالٍ آخر يشبهُ جَمالكِ،
سوى ذلك المنشد الأعمى
وجمالكِ الضوءُ.

II

دموع إيفجينيا

لمّاً سَكَنَ الهواءُ، وتهدَّلت الأشرعةُ،
شَعَرَ القباطنةُ بالقلقِ،
وفي مضيقِ أوليس تلفَّتَ الجميعُ جهةَ الجبلِ،
في
انتظارِ
الإشارةِ..

إذْ ذاكَ ظهرتْ إفجينيا
وقدمُها العذراء
غافلةً
عما كانوا يترقَّبون..

وعندما سمعَ المنشدونَ العميُ المصطفونَ على الشاطىء
كلماتٍ غامضةٍ تلعنُ الجمالَ الطاغي..
رأتْ كلوتمينسترا في محاجرهم الغائرة دموعاً لا مرئيَّة
وسمعتْ همسَ فتياتٍ صغيراتٍ
يتساءلنَ:
لم ينبغي على إيفجينيا أن تتقدَّمَ على الجُرفِ، ولِم على
المراكب الألف أن تبحر؟

***

الحماسيونَ المتجمهرونَ،
لمْ يَتَساءَلوا
لماذا ينبغي أن تحتشدَ في هذا المضيقِ كلُّ هذهِ السفن،
وتُرفع الأَشرعة..
ولأجلِ أيّ أمرٍ خطيرٍ تقاطرَ كلُّ هؤلاءِ الرجالِ بالسيوفِ
والدروعِ وآلاتِ الحصارِ؟
ولمَ يتوجَّبُ على كلِّ هذه المراكب، أَصلاً، أنْ تغادرَ هذا
المضيق؟

لم يُتْرَك لأحدٍ أن يفكِّرَ بمَ سيرجعُ الرُّسُلُ غداً من أرضِ
المعركةِ،
لأنَّ الكرامةَ، كما قالَ الخُطباءُ،
تقتضي



أنْ يُلَقِّنَ الإغريقُ الطرواديينَ الدَّرْسَ الذي يستحقون.

***

الصيادونَ والمزارعونَ والرياضيونَ ومعلمو الصبيةِ الرزينونَ
الذينَ تركوا أعمالهم وهُرعوا إلى المراكبِ، قالوا إنّ العارَ
سيغمرُ الإغريقَ، لأنَّ رجلاً من طروادةَ أغوى امرأةَ رجلٍ من
اسبرطةَ.
استبدلوا الشباكَ والمناجلَ والمطارقَ وألواحَ الكتابةِ بالأقواسِ
والسهامِ،
والنساءَ المفجوعاتِ بأحلامِ البطولةِ...

كيفَ أَمْكَنَ لامرأةٍ صغيرةٍ
امرأةٍ جَنَّنَها قَلْبُها أنْ تُضرمَ النارَ في شرايينِ كلِّ هؤلاءِ الرجا

ل؟
أنْ تَجْمَعَ الصناديدَ من كلِّ مملكةٍ وجزيرةٍ
وتحشرهم في هذا الخليجِ الضَيِّقِ؟

حتى لكأنَّ الإغريقَ جميعهمُ ناموا في ليلةٍ،
واستيقظوا،
ورأوا في قَدَمِ امرأةٍ طائشةٍ
الأرضَ والسماءَ والحدائقَ المعلّقة.

المراكبُ تنتظرُ، دماءُ الأبطالِ تَفُورُ..
والغسقُ يرمقُ الراياتِ..
ولا هواءَ..
لا هواء..
ولمَّا طالَ الوقتُ،
سألت الجوقةُ ما إذا كانتِ الآلهةُ راضيةً، حقاً، عن كلِّ هذهِ القصة،
أمْ أنَّها لنْ ترسلِ الرِّيحَ إلى الأشرعةِ،
قبلَ أنْ تقبضَ لقاءَ كلِّ قطرةٍ ستهرقُ منْ دماءِ الأبطالِ
تحتَ أسوارِ طروادةَ:

دمَ
عذراءٍ
في
جرَّةٍ!

كلُّ من سَمِعَ كلوتمنسترا، وهي تلعنُ جمالَ هيلين،
هاتفةً بأجاممنون: لنْ أَسْمَحَ لكَ بهذا.. لنْ أَسْمَحَ لكَ!
عَرَفَ أنَّ الدَّمَ سيُهرقَ، والرِّيحَ ستهبُّ، والمراكبَ ستبحرُ



قاصدةً

طروادةَ

لأَنَّ الحُبَّ والحَرْبَ مراهقانِ دمويان.

أُمِّي،

أُمِّي

خُذْي دُموعِيَ واذْرُفيها عَلَيَّ

لأَن لَيسَ مُقَدِّراً لِي أَنْ أَبْكي نَفْسِي.

III

هيلن في كرسي عشتار

هلْ يليقُ بأُخرى غيريَ، هذا الكُرسي المُجَنَّحُ،

أنا ابْنَةُ ليدا المتحدِّرةُ من سلالةِ إغريقيينَ سَرَتْ في دمائِهِمُ

كواكبُ الشَّرقِ!

هلْ يليقُ بواحدةٍ أُخرى غيريَ، أَنْ تُبْهِرَ الناظرينَ بجلستها

التَّرِفَةِ

حيثُ جلستْ عشتار؟

ولدتُ تحتَ بُرْجِ الحَيْرةِ، في ضوءِ كوكبةِ العَذراءِ،

وبعينيَّ الهائمتينِ رَمَقْتُ الجَمال وسمعتُ خَبْطَ أَجْنِحَةٍ

ولمَّا تساقطت النجومُ في الحقلِ رأَيْتُ نجمتي تسافرُ صُحْبَةَ

عطارد،

وعُشّاقيَ الأَحَدَ عَشَرَ

بينَ صَريعٍ في الحُبِّ وصَريعٍ في الحَربِ.

هلْ يليقُ بواحدةٍ أخرى غيري هذا الكرسيّ المُجَنَّح في صيدا،

أنا المرأةُ التي اختطفتْ السُّنبلةَ من هواءِ الحَقْلِ..

تحتَ شُرفتي مَرَّ الأَبطالُ إلى مصارعهم؛ ثيسيوس

ومينيلاوس، ودوفيوس، وهيلينوس، وأخيلوس،

وإنارسفوروس، وايدياس، ولينسيوس، وكوريثوس،

وثيوكليمينوس،

ولمّا وضعتُ قَدَمِي في مركبِ بارس.

رأَيتُ النَّار تشتعلُ في الماءِ،

وتحتَ أسوارِ طروادةَ نَزَفَتْ كواكبيَ الأَحَدَ عَشَرَ

دماءَها..

وبشظايا أنوارها

تلاطمت أمواجُ صُوَرٍ بمركبيَ النَّشوان

حتّى إذا ما وطأتْ قَدَمِي أرضَ سوريا أدركتُ أَنَّ لا واحدة

أخرى يَلِيقُ بها كُرْسيّ عشتار.

IV

أنشودة هيلن في مصر

أَأَنا إذنْ حَفْنَةٌ مِنْ جَمال إغريقيٍّ شَريرٍ

أَمْ وجْهٌ هائمٌ على صفحةِ الضّوءِ تُفَرِّقُهُ ضَرْبَةُ مجذافٍ في

الليلِ؟

وهذا الهلالُ الذي يَرْمُقُني،

بأسى،

من يكون،

أَهُو إلهٌ شَرْقِيٌّ حزينٌ

أمْ هو أبولو مُتَنَكِّراً يقتفي أَثَري في مِصْرَ؟

أَيْنَ كان المُحاربُ السبارطيُّ عندما سَقَطَتْ التُّفاحَةُ في راحَتي

ووصَلَ العاشِقُ إلى ستارةِ الشُّرفةِ؟

لنسأَل أبولو أَيُّهما أَسْبقُ،



نَهْضَةُ الحصانِ نحو أسوارِ طروادة،

أَمْ وصولُ الفتى الطرواديّ إلى شُرفَةِ هيلن؟

***

في البهو، أراكَ الآنَ، منلاوس، راجعاً مِنْ أُمّ المَقْتَلاتِ،

بسحنةِ الخائبِ ودرعِ المُنْتَصِرِ

سرابٌ يستقبلهُ صَفَّانِ مِنْ أكباشٍ آمون

نظرتُكَ النَّدْبةُ المُتَحَجِّرَةُ،

جُرْحُ الإغريقِ

المكتوي بلظى السيوفِ، ونحيبِ الأراملِ ونارِ العَمائرِ

المُحْتَرِقةِ.

نَظْرَتُكَ المُنْتَصِرَةُ،

حِصانُك المراوغُ القلعةَ في الحربِ،

والفشلُ الذريعُ في الوصولِ خفيفاً إلى حُجْرَةِ المرأةِ،

لأَنَّ طيش الفؤادِ الأَخفَّ من نسمةٍ أقوى من المالكِ وأمضى

من اللّهبِ.

***

لو كانَ تاهَ معي في الغُرفِ، لو كان استَبَقَ هناك معي على

استَبْرقٍ وحريرٍ وفي كسورِ الأَشعَّةِ، رَهَجَ منه القلبُ، وتاهَ في

المرايا، لو كان رأى صورَتَه ضاحكةً على الرخام..

لو كانَ رأى ما رأيتُ،

لو كانَ عَرَفَ ما عَرَفْتُ!

فلورنسة / لندن مابين أواسط أيار وأوائل تموز 2021

والرباعية فصل في كتاب «الالواح الشرقية» قيد النشر.



مقال

التجريب الإبداعي
الطُّفولة واليفاعة والفُتوة

عبدالرَّحمن بسيسو

لنبدأ تبصُّرنا في العلاقاتِ القائِمَةِ بين مُكوِّنات هذا العنوان بتأكيد الخُلاصة التي تقولُ إنّ كُلّاً من هذه الآداب "أدب الأطفال أو أدب الطُّفُولة"، و"أدب اليافعين أو أدب اليفاعة" وآدب الفتيان أو أدب الفُتُوّة"، إنّما هُو فرعٌ مُميّزٌ من فُروع الأدبِ، وذلك وفق ما كانت مناقشةٌ مُعمّقةٌ تضمّنها كتابُنا "أدبُ الأطفال بين كتابة الإنشاء وإنشاء الكتابة"، وتركّزت على "أدب الأطفال" مع إلماحات غير قليلة إلى "أدب اليافعين" و"أدب الفتيان"، قد خلُصت إليه؛ إذ أكّدت ما مُؤدّاهُ أنّ أدب الأطفال فرعٌ من فُروع الأدب، بمعناه العميق والواسع، وبشتى أشكاله وتجلياته، إلاّ أنّهُ فرعٌ مُتميّزٌ يتّسمُ بخصائص نوعية تستقل به عن غيره، وتجعله "أدب أطفال" فيما هي تُعمّقُ صلته بالأدب، وتُؤكّدُ حقيقة أنّهُ ينهضُ على أُسُس عامة تصلُهُ بالإبداع الأدبيّ عُمُوماً، وتربطه بمقومات العملية الإبداعية، وبالآليات التي تُنتجها وتنحكم إليها، ولاسيما تلك الرّاسخة في الوجُود الإنسانيّ على تنوُّع الأنشطة الإبداعيّة التي تُجلّي وُجُودَهُ إذ تُظْهِرهُ من إضمارٍ، أو احتجاب، أو خَفَاء.

وليس لما يجري، أو لما يُسْتَبْعَدُ فلا يجري، حين يكون الإبداعُ الأدبيُّ مُوجّهاً للطّفل والطّفلة، أو لليافع واليافعة، أو للفتى والفتاة، أن يُفَارِقَ جوهر العمليّة الإبداعيّة، وأُسُسها، ومُقوّماتها، وآلياتها الرّاسخة، فهو أقرب ما يكون إلى عملية تكييف لهذه الأُسُس، والمُقوّمات، والآليّات الإبداعيّة الرّاسخة والقابلة للتّوليد، أو الجديدة المُبتكرة، وذلك على نحو يستجيب للمعطيات الخاصّة بالغرض الذي تتوخّاه الكتابة (الرّسالة)، وبخصائص المتلقين (المرسل إليهم)، وبالمكونات والعلاقات التي ينبغي لجسد الرّسالة (النّص الإبداعيّ) أن يتّسم بها بغية تحقيق الغرض الرئيس الذي توخّاه كاتبها، أو كاتبتها، (المبدع أو المبدعة/ المرسل أو المرسلة) عبر مُواءمة إبداعهما لها مع خصائص المُتلقّين المُستهدفين بها، ومع مُستويات نموّ ملكاتهم النّفسية والعقليّة، من جهة، ومع منظومة المعايير الرّؤيويّة والجماليّة للجنس، وللنّوع، الأدبيّين، اللّذين ستنتمي هذه الرّسالة الإبداعيّة إليهما على وجهيّ العُمُوم والتّخصيص على التّوالي. (لمزيد من التّفصيل، أُنظر: عبدالرحمن بسيسو: أدب الأطفال بين كتابة الإنشاء وإنشاء الكتابة، دار ابن رشد، القاهرة، الطبعة الأولى، 2015 ، ص 29 وما بعدها، ومواضع أخرى).

وما لهذه الخُلاصة أن تتعارض، في تصوُّري، مع جوهر وجهة النّظر التّي كان الكاتب والنّاقد الفرنسي ميشيل تُورنييه (19 ديسمبر 1924- 18 يناير 2016) قد بلورها نافياً خُصُوصيّة "أدب الأطفال"، ورائياً أنّ "هذا الأدب" هو زُبدةُ الأدب وجوهرهُ"، ذلك أنّها خُلاصةٌ نهضت على مُناقشة مُتعدّدة المنظورات لوجهة النّظر هذه، وتأسّست، أساساً، على مُقاربات تحليلية نقديّة سعت إلى استخلاص السّمات والخصائص الرؤيويّة والجماليّة المُتجلّية في كتابات إبداعيّة تنتمي إلى "أدب الأطفال" على تنوُّع غُصُونه المُحيلة إلى الأجناس الأدبيّة التي يخترقها: شعر، وأقصوصةٌ سهلة القراءة، وقصّة قصيرة، وكتابٌ قصصيٌّ مُصوّر، وقصّةٌ ذاتُ فُصُول.. إلخ، فأفضت؛ أي المُناقشةُ، إلى بلورة رأي لا يُخلُّ بجوهر وجهة نظر تورنييه، وإنّما يتفادى الأخذ بالمُسوّغ الرئيس الذي بناها عليه مُستنبطاً منهُ البراهين والحُجج!

ولعلّ لإدراكنا حقيقة أنّ تحقُّق وُجود عمل إبداعيّ هُو، بمُفردة وفي حدّ ذاته، اللُّباب

ناظم حمدان

والزُّبدةُ، أو هُو جوهرُ الأدب وخلاصةُ خُلاصاته الجوهريّة، إنّما هُو أمرٌ نادرُ الوجُود، في جميع أنواع الأدب وفروعه وأشكاله، أن يكون هُو قد ما حفّزنا على تفادي الأخذ بالمُسَوّغ الذي أخذ به تُورنييه ليُبلور فكرتهُ المُتعلّقة باعتبار أدب الأطفال "جوهر الأدب" و"لُبابهُ وزُبدته"! كما أنّ إقبال الصّغار على قراءة عمل أدبيّ ما، واستمتاعهم به، رغم أنّه ليس مُوجّهاً إليهم، وهُو الحُجّةُ التّي سوّغ بها تورنييه وجهة نظره، لا يمكن أن يكون معياراً وحيداً لقياس القيمة الجمالية لهذا العمل الأدبيّ أو ذاك، أو للإعلاء من شأنه على حساب غيره من الأعمال المُتوافرة على معايير "الإجادة، والوضُوح، والإيجاز" التي تجعلها، بحسب رأيه، ذات شأن وقيمة، والتي أحسبُ أنّ الأطفال، وكذا اليافعين والفتيان وإن بدرجة أقّلّ من الأطفال لا يُقدمُون على قراءتها، ولعلّهُم لا يجدُون مُتعةً في قراءتها إن هي قُدّمت إليهم، لأنّهُم، ببساطة، لا يستطيعون قراءتها، فلا يتفاعلون معها؛ فهل لأمر، أو شيء، لا يستطيعون مُمارستهُ، أو امتلاكهُ، أن يُمتعهُم، ناهيك عن أن يكُون نافعاً لهُم فيما هُو يُمتعهُم؟

يبدُو أنّ تورنييه صاحب المقولة الإنسانيّة العميقة؛ الفكريّة والجماليّة، المُركّزة: "الإبداعُ هُو الطّفلُ"، والذي هو مُفكّرٌ وروائيٌّ وقاصٌّ يكتبُ روايات وقصصاً خياليّةً للأطفال واليافعين والفتيان والكبار في آن معاً، قد أراد تأكيد رفضه القاطع للاتّجاهات النّقديّة، وغير النّقديّة، التي تُخرجُ الكتابة للأطفال من حقل الإبداع الأدبيّ، أو الابتكار، أو التأسيس الجمالي، وتدخلها حقل الوعظ والإرشاد الدّينيين، والتّلقين الأخلاقيّ والتّربويّ، و"كتابة الإنشاء لأغراض آنيّة"، بالمعنى السّلبيّ المُتداول للعبارة الأخيرة على تعدُّد مجالات هذه الأغراض وتنوُّعها. وما من دليل على تميُّز أدبيّ: "الأطفال"؛ واليافعين والفتيان"، أسطعُ من إقدام تورنييه نفسه على إعادة صوغ بعض الروايات لتُناسب الأطفال، أو اليافعين، أو الفتيان، الّذين يُوجّهُ الكتابة صوبهُم. (للإطلال، بتوسّع، على رأي تورنييه، أُنظُر: ميشيل تُورنييه: "هل ينبغي أن نكتب للأطفال؟"، رسالة اليونسكو، العدد 253، يونيو 1982، ص 33- 34).

ثالُوثُ آداب: الطُّفُولة واليَفَاعَة والفُتُوّة

ولعلّ لما تقدّم قولهُ بشأن اعتبار "أدب الأطفال"، أو "أدب الطُّفولة"، فرعاً مُميّزاً من فُروع الأدب، أن يصدُق تماماً على ما يُصطلحُ على تسميته بـ "أدب اليافعين والفتيان"، أو "أدب اليفاعة والفُتُوّة"، ذلك أنّ ما يجعلُ من أيّ منهما فرعاً مُميّزاً من فُروع الأدب، إنّما يعود إلى مُحدّدات جوهريّة تتعلّقُ، أساساً، بخصائص المرحلة العُمريّة التي تتوجّهُ الكتابةُ الأدبيّةُ الإبداعيّةُ إليها، فتُوجّهُها، وتسترشدُ بمُعطياتها وحقائقها، وتتأسّسُ على وعي عميق بمُحدّداتها الجسديّة، والنّفسية، والعقليّة، والاجتماعيّة، فتُؤسّسُ خصائصها، وسماتها، الرؤيويّة والجماليّة المُتواشجة، ككتابة إبداعيّة مُوجّهة، على الاستجابة التّفصيليّة الواعية لمُقتضيات تلك الحقائق والمُعطيات والمُحدّدات.

وثمّة، بحسب عالم النّفس السويسري جان بياجيه (9 أغسطس 1896 - 12 سبتمبر 1980)، أربعُ مراحل، أو أحقاب، عُمريّة للطُّفولة من سن صفر إلى سن 12 سنة: المرحلة الحسيّة والحركيّة (السّنتان الأولى والثّانية، حيثُ يتمتّعُ الطّفلُ بملكة الإحساس بما يُحيطُ به وحيثُ يشرعُ في تكوين صُور عن الأشياء)؛ والمرحلة ما قبل الإجرائيّة (من نهاية السنة الثانية حتّى نهاية السّنة السادسة أو السّابعة، حيثُ يشرعُ الطّفلُ في تصنيف الأشياء، وفي فهم بعض العلاقات السّببيّة، وفي استيعاب مفاهيم الأرقام)؛ ومرحلة الملموس الإجرائيّة (من نهاية السنة السّادسة أو السّابعة حتى السّنة الحادية عشرة أو الثّانية عشرة، حيثُ يُباشرُ الطّفلُ التّعامُل مع عمليّات عقليّة منطقيّة عديدة، كالحفظ، والتّذكُّر، وانتقال الأحكام وقابليّتها للعكس).

أمّا المرحلة الرّابعةُ، وهي البادئةُ مرحلة اليفاعة والفُتُوّة، فتمتدُّ من نهاية السّنة الحادية عشرة أو الثّانية عشرة، ويُسمّيها جان بياجيه بـ"المرحلة الصُّوريّة"، وفيها يكُونُ عقل الطّفل قد نما، وعمليات تفكيره قد تطوّرت، على نحو يُمكّنُه من ممارسة التّعليل العقلي المُجرّد، وبلورة التّصوُّرات، واستخدام الرُّموز.

وفي السّمات الجسديّة، والنّفسيّة، والعقليّة، الواسمة هذه المرحلة العُمريّة، ما يُمكّننا من تسويغ اعتبار الأدب المُوجّه إلى اليافعين والفتيان فرعين مُميّزين من فُروع الأدب، فيما يُمكن اعتبار نهايات المرحلة الثّالثة من عُمر الطُّفولة مرحلة انتقاليّة يتواجدُ فيها، ويتداخلُ، كلا هذين الفرعين من فُروع ثالوث الأدب التّي نُفضّلُ تسميتهُما بـ"أدب الطُّفولة"، و"أدب اليفاعة"، و"أدب الفُتُوّة".

يتميّزُ أدبا اليفاعة والفُتُوّة في كونهما يُغطّيان، رُؤيويّاً وجماليّاً، المرحلة العُمريّة المتدة من العام الثّاني عشر أو ما قبله بقليل، حتى العام الثّامن عشر أو ما هُو

ناظم حمدان

أبعد منهُ ببضع سنوات، ودائماً بحسب تبايُن البيئات وتغايُر وتائر النّمُو بين شخص وآخر. وبسبب تميُّزهما بالشُّرُوع في تغطية المرحلة العُمريّة الموسومُة بالانتقاليّة، والتّوتُّر، وتسارع وتائر النّموّ، والمشتملة، أساساً، على ما يُعرفُ بـ"مرحلة المراهقة" التي فيها تتبلورُ مُكوّناتُ هُويّة الفرد الأساسيّة، ومعالمُ شخصيّته الصّائرة نحو "الفُتُوّة" الموسُومة بالاكتمال الجسديّ والنّفسيّ، والنُّضج النّسبيّ لمُكونات وعي عقليّ إنسانيّ سيُفضي إلى ملامسة الرُّشد، وإلى تكوين وجدان إنسانيّ يمُورُ بأشواق مُستقبل مفتُوح على مُستقبل ستسعى هذه الشّخصيّةُ الفتيّة إلى امتلاك ما يُؤهّلُها للشُّروع في إدراكه؛ فإنّ الإبداع الأدبيّ الأصيل ليستوجبُ إيلاء عناية رؤيويّةً وجماليّة استثنائيّة من قبل الكُتّاب والكاتبات المُستهدفة كتاباتُهم وكتاباتهُنّ، اليافعين واليافعات، والفتيان والفتيات، المُنتمين والمُنتميات إلى حقبتي هذه المرحلة العُمريّة: حقبة اليفاعة، وحقبة الفُتُوّة.

الإبداعُ حُرّيّةٌ قصوى ذاتُ مُحَدِّدَات

وما دُمنا قد أوجزنا مُقاربة ثالوث آداب: الطُّفولة واليفاعة والفُتُوّة على نحو يكادُ يُعرّفهُا مُجيباً عن سُؤال ماهية كُلّ منها، فإنّنا نكونُ قد أسّسنا المهاد النّظريّ الذي يُؤهّلُنا للشُّروع في التّبصُّر في مسألة "مُحدّدات التّجريب الإبداعيّ" في هذه الآداب، وهو ما يُوجبُ استنباط "المُحدّدات" التي نسعى إلى تعرُّفها، بأمر صيغة العنوان، من خلال استكشاف العلاقات القائمة والمُكنة بين المُصطلحين الأساسيين المُتضايفين: "مُحدّدات" من جهة المُضاف، و"التّجريب الإبداعيّ" من جهة المُضاف إليه الموصُوف بـ"الإبداعيّ"، وبين كليهما كعبارة اصطلاحيّة مُلتحمة، وبين ثالُوث فُرُوع الآدب المُنتمية، بطبيعة ماهيّاتها المُتواشجة التّي بيّنا خصائصها الجوهريّة، إلى الإبداع.

فما هي "المُحدّداتُ" من حيثُ صلتها بـ"الإبداع" الذي هُو، في حقيقته، نشاطٌ إنسانيٌّ يتأسّسُ على مُمارسة "حُريّة قُصوى" تتكفّلُ بإطلاق صيرورته كمُمارسة إبداعيّة حُرة لهذه الحُرّيّة القُصوى؟

وما هُو التّجريبُ من حيثُ صلته بالإبداع وفق المفهُوم الّذي بيّنّاهُ للتّوّ، وفي لحظة حضاريّة، تاريخيّة، حياتيّة ووُجُوديّة، هي اللّحظة التي نعيشُها، هنا والآن، والتي نُواجهُ تحدّياتها التي لم تكُفّ عن انتظار نُهُوضنا بالاستجابة الواعية إليها، في كُلّ حيّز من أحياز الأرض التي بها، ومعها، وعليها، نحيا أو ينبغي أن نحيا، ولاسيما في العالم النّاطق قاطنوهُ باللّغة العربية التي تُسهمُ، بفاعليّة خلّاقة، في إنتاج تجلّيات نصّيّة تنتمي لثالوث الآداب الّذي نتبصّرُ فيه، هنا والآن، من منظُور العُنوان المُعلن، ووفق المُحدّدات المُضمرة في شبكة علاقات مُكوّناته؟

مُحفّزاتُ التّجريب الإبداعيّ ودوافعه

التّجريبُ مبدأٌ جوهريٌّ يقعُ في صُلب الإبداع الأدبي والفنّي بشتّى أجناسه وأنواعه وأشكاله، وهو يرتبطُ بالحداثة، كفكرة إبداعيّة جوهريّة، إنسانيّة حضاريّة، وغير مشروطة بزمن تاريخي بعينه، أقديماً كان هذا الزّمنُ أم حديثاً، أو بسياق مُجتمعيّ، أو تاريخيّ، أو معرفيّ، بعينه. وما من أمر يتكفّلُ بفتح أبواب أيّ مدار من مدارات المجال الحيويّ الوجُوديّ للإبداع، سوى خوض مُغامرات "التّجريب الإبداعيّ". غير أنّ مُمارسة هذا التّجريب عبر خوض مُغامراته، إنّما تظلُّ مشروطةً، من حيثُ كُونها مُمارسةً عمليّةً تتكفّلُ بإنتاج تجليّات جماليّة تنهضُ على معرفة عميقة بتجلّيات جماليّة، أدبيّة وفنّيّة، تنطوي، بدورها، على معرفة تمّ تأصيلُها معرفيّاً وجماليّاً، بتوافُر مُمارسيها، ومن يرغبُ في مُمارستها من المُبدعين النّاشئين، والمُبدعات النّاشئات، على مُحفّزات ذاتيّة لا يُمكنُ تجاهُلُها، وعلى دوافع وحاجات حياتيّة ووُجُوديّة لا تتوازنُ الذاتُ الإنسانيّةُ مع الحياة والوجُود إلّا بالاستجابة الإبداعيّة الواعية لحثّها اللّاهب على متابعة الإبداع الأدبيّ، أو الفنّيّ، ولإلهابها الرّغبة في وجدان المُبدع، أو المُبدعة، لمُتابعة التّجريب في أيّ مجال من المجالات الحيويّة للآداب والفُنُون.

ولستُ أحسبُ أنّ لهذه المُحفّزات والدّوافع والحاجات أن تتبلور في أعماق "الذّات المُبدعة"، وأن تنبعث موّارة في وجدانها الكُلّيّ، إلّا بدفع من توافُرها الذّاتيّ على رؤية إنسانيّة معرفيّة مُستنيرة: للذّات، والواقع، والعالم؛ رُؤية مُتماسكة، ورصينة، ومنفتحة على المُستقبل، أو هي قيد تبلوُر تُنبئُ صيرورتُه بإمكان توافُرها على هذه السّمات التّأسيسيّة الجوهريّة. كما أنّني لا أحسبُ أنّ لهذه المُحفّزات والدّوافع والحاجات أن تنبثق انبثاقاً حقيقيّاً يُمكّنُها من أن تُلهب في نفس "الذّات الإنسانيّة المُبدعة" أيّ قدر من الحاجة إلى الاستجابة التّعبيريّة الجماليّة لما تنشُدهُ من مقاصد وغايات، لولا تُوافُر هذه الذّات على دراية واسعة بالمُكونات الماديّة، وغير الماديّة، لهذا الجنس الأدبيّ أو الفنّيّ، وضمنها، بل وفي صُلبها، مادّتُهُ الرئيسةُ ووسائلُ تشكيلها، وأدواتُهُ، وآليّاتُه، من جهة أولى، وعلى الملكات والمهاراتُ اللّازمة

ناظم حمدان

لإبداع تجلّ من تجلياته المُمكنة والمُتجاوزة لما كان قد تجلّى من قبلُ في نطاق الفرع المعنيّ من فُروعه، من جهة ثانية، وكذا لولا توافُرها، من جهة ثالثة وفي ترابُط صميميّ مع ما سبق، على معرفة عميقة بمُقوّمات "المنظُومة الجماليّة المعياريّة" للجنس والفرع من الجنس، الأدبيّ أو الفنّيّ، الذي تُريدُ الذاتُ المُبدعةُ، وتستطيعُ، مُمارسة التّجريب الإبداعيّ المفتُوح في نطاقه، وذلك على نحو يُمكّنُها من تجسيد استجابتها التّعبيريّة الجماليّة الفُضلى لما يمُورُ في وجدانها الكُلّيّ، في تجلّ لُغويّ نصّيّ، أو عمل فنّيّ جديد، مُميّز وفريد، إذ بهذا، وحدهُ، نكونُ إزاء تجربة إبداعيّة حقيقيّة تتأسّسُ على مُغامرة تجريب إبداعيّ أصيلة، ومُؤصّلة بالمعرفة العميقة بمُقومات الجنس والفرع الأدبيّ، أو الفنّيّ، المُخاضة هذه المُغامرة في نطاق مجاله الرُّؤيويّ الجماليّ الحيويّ.

وإلى ذلك، فإنّ لافتقار المنتج النّاتج عن مُغامرة يُتصوّرُ تخييليّاً، أو يُزعمُ، أنّها مُغامرة تجريب إبداعيّ في هذا الجنس، أو في هذا الفرع، الأدبي أو الفنّيّ، أو ذاك، لأيّ مُكوّن رئيس، أو مُقوّم أو معيار، من مُكوّناتهما الرّئيسة، ومُقوّماتهما، ومعايرهما الجوهريّة، أن يُفقدهُ الانتماء، بجدارة، إليهما، أو أن يُفقدهُ إمكانيّة الانتساب للإبداع القابل للتّجلّي نُصُوصاً أدبيّةً، أو أعمالاً فنّيّةً، في نطاقهما، وذلك بكشفه، زيف التّجربة التي أنتجته، وانعدام إبداعيّتها، النّاجمين، أساساً عن ضعف، أو وهميّة، أو انعدام صدقيّة، مُحفّزاتها ودوافعها، مقرونةً، في كُلّ حال، بعدم التّهيُّؤ لخوضها، كتجربة إبداعيّة، بامتلاك ما يلزمُ من معارف ومهارات، وكذا بانعدام نُهُوضها على وعي جماليّ عميق بالجوهر الجماليّ العميق للجنس والفرع الأدبيّ، أو الفنّيّ، الّذي خيضت، أو الّذي أوهم الوهمُ المُحفّزُ برغبات الصُّعود السّريع وسُهولة الوصول إلى قممهما العالية، أنّها قد خيضت من قبل خائضها الواهم، وغير المُهيّئ نفسهُ بالقدر الكافي للنّجاح في خوضها، في رحابهما الواسعة.

الوعي والمعرفةُ مُحدّدان جوهريّان

وإن نحنُ نظرنا إلى "التّجريب الإبداعيّ"، من زاوية دوافع الإقدام عليه ومُحفّزات الشُّروع في مُمارسته، سيكُونُ بوسعنا أن نستنبط أوّل مُحدّد من مُحدّداته الأساسيّة، ألا وهُو "الوعيُ". والوعيُ الذي نقصُدهُ، هنا، هُو وعيُ الذّات الكاتبة التي شرعت في خوض مُغامرة هذا التّجريب أنّها تُجرّبُ مُحفّزة بسعي رؤُيويّ وجماليّ مُتواشج لابتكار تجلّ جديد، غير مسبوق، من تجلّيات هذا النّوع أو ذاك، من الأنواع المُنتمية إلى هذا الفرع أو ذاك، من فُروع الجنس الأدبي، أو الفني، الذي تُجرّبُ، مُتوافرةً على مُؤسّسات التّجريب الإبداعيّ، ولوازم خوضه، في نطاقه.

ومن هذا المُحدّد، أو لنقُل من هذا المعيار التّأسيسي المعرفيّ الجماليّ الذي هُو "الوعي"، ينبثقُ المُحدّد الثّاني، وهُو "المعرفةُ". والمعرفةُ التي نقصدها، هنا، هي معرفةُ المُبدع المُجرّب، أو المُبدعة المُجرّبة، بجماليات الجنس الأدبيّ، أو الفنّيّ، الذي يسعيان، عبر التّحاور التّجاوزيّ الخلّاق مع المُنجز الإبداعيّ المُتميّز المُتحقّق في نطاقه، إلى إثرائه، والإضافة إليه، والتّمايُز عنهُ، وتخطّيه، وذلك في سياق استجابة إبداعيّة، رؤيويّة وجماليّة، من قبلهما لتلبية مقاصد المُحفّزات والدّوافع الحياتيّة الوجُوديّة لخوض التّجريب في تساوق مع وعيهما بالحساسيات الثّقافيّة والجماليّة الجديدة، المُواكبة تحوُّلات "الزّمكان المُحدّد" الذي فيه يعيشان، و"العالم الواحد الواسع" الذي إليه ينتميان، وذلك في انسجام كُلّيّ مع إدراكهما الخصائص الجوهريّة الواسمة أيّ منهما، والتي يُحدّدُ وعيهما العميقُ بها كخصائص جوهريّة واسمة، رؤيتهما إليهما، وموقفهما منهما، وأشكال استجابتهما للتّحديات التّي يُمليانها، كُلٌّ بطريقته، عليهُما.

وهنا، بالضّبط، تنبثقُ الثُّنائيّةُ القُطبيّةُ بين القائم والمُمكن، وتشرعُ هذه الثُّنائيّةُ الإبداعيّةُ في الاحتدام التّفاعُليّ، ولا أقولُ في التّصارُع الضّديّ بين نقيضين، فهي، بدءاً ومُنتهىً، ثُنائيّةٌ إبداعيّةٌ أبديّةُ الوجُود بين المُنجز الإبداعيّ المُتراكم عبر الأزمنة، والراسخ في الوجود، وغير القابل لإنكار ونفي، أو إلغاء وُجود وتعديم، وبين العمل الإبداعيّ المنشُود إنجازهُ في استجابة للمُحفّزات والدّوافع التي أوجبت السّعي التّجريبيّ لتجلية وُجوده النّصّيّ اللُّغويّ، أو الماديّ التّشكيليّ، وُجوداً إبداعيّاً فاعلاً في مدارات الحياة والوجود الإنسانيّين.

ولسوف تتباينُ وتائرُ هذا الاحتدام التّفاعُليّ المائر في الوجدان الكُلّيّ للمُبدع، أو المُبدعة، والمُفضية صيرورتُهُ إلى إنتاج تجلّ نصّيّ ثالث، مُتجاوز، وجديد كُلّ الجدّة، بقدر تبايُن ما يمتلكُهُ أيٌّ منهما من قُوّة مُحفّزات، ومن تشابُك دوافع رؤيوية وجمالية، ومن ثراء معارف، وقدرات، ومهارات إبداعيّة، ومن رؤيه عميقة لذاته، وللنّوع المُحدّد من الجنس الأدبيّ الذي يُبدعان في نطاقه، والّذي يسعيان، بدأب، إلى تجاوز مُنجزه، وللواقع (الزّمكان) الذي يعيشان فيه مُنحكمان، على نحو أو آخر، بشروطه، وللعالم الإنسانيّ الذي ينتميان إليه مُتأثّرين بأحواله؛ وهُما "الواقعُ الزّمكانيُّ" و"العالم"، الّذين يُقارباهُما، رؤيويّاً وجماليّاً، بُغية التّأثير تأثيراً إبداعيّاً فيهما عبر إنهاض وعي المُتلقّين بهما، وتحفيزهم على الإسهام، بفاعليّة خلّاقة، في تغييرهما على نحو يكفُلُ إخراجهما من التّوحُّش البشريّ وجعلهما إنسانيّين حقّاً، أو ربّما أغزر إنسانيّةً وأسمى، ممّا هُما، في تجلّيات حقيقتيهما القائمتين في الواقع الفعليّ ، عليه.

جدلٌ تفاعُليٌّ وجدليّةُ هدمٍ وبناء

وإنّي لأحسبُ أنّ لهذا الجدل التّفاعليّ، مُتباين الدّرجات والوتائر، أن يُضيء ما يُؤكّدُ خُلاصةً تبصُّريّةً هي أشبهُ ما تكونُ بمعادلة تقولُ إنّهُ كُلّما عمُقت معرفةُ المُبدع والمُبدعةُ بمُقوّمات الجنس الأدبي، أو الفنّيّ، الذي يُجرّبان، إبداعيّاً، في أيّ من مدارات مجاله الحيويّ، وكُلّما اتّسعت درايتُهُما بمُكوّناته، وبجماليات المُنجزات الإبداعيّة المُتجلّية في نطاق فُرُوعه العديدة، وبصيرورة تحولات هذه الجماليّات عبر الأزمنة، زادت إمكانيّةُ وُصُولهما إلى إدراك تجاوز جماليّ حقيقيّ ينهضُ على ابتكار تجلّ نصيّ لُغويّ أو تشكيليّ جديد، مُميّز وأصيل، لكونه تجلّياً يتأسّسُ على تجريب إبداعيّ حقيقيّ أهّلهُ للإسهام، بجدارة، في فتح أُفُق لإبداع تجليات جديدة في هذا النّوع من هذا الفرع، أو ذاك، من أجناس الآداب والفنون، ولبلورة مُمكنات جديدة تفتحُ أبواب آفاق، ومدارات، جديدة أمامهُ، ودائماً عبر مواصلة التّجريب الإبداعيّ المُؤهّل، والمُثابر، والموسوم، في تواشُج تفاعُليّ، بالصّدقيّة الجماليّة، والرّصانة المعرفيّة، والأصالة الرُّؤيويّة.

وإنّي لأحسبُ، أيضاً، أنّ لهذا الجدل أن يأخذنا إلى بلورة خلاصة، نقديّة جماليّة، بشأن "جدليّة الهدم والبناء" التي شاع تداولُها في سياقات كلام مُتكاثر على مسألة "التّجريب والحداثة" في مجال الإبداع الأدبيّ والفنّيّ؛ فالحقُّ أنّ هذه الجدليّة قد أُسيء فهمُها، فأُسيء توظيفُها، بقدر ما أُسيء استخدامُها مُسوّغاً للرّطانة والغثاثة وللزّبد الذي يذهبُ جفاءً، ناهيك عن أنّه جرى إعمالُها على نحو هادم فحسبُ؛ أي على نحو يُجافي الإبداع، ويُفارقُ جوهرهُ، فلا يُنتج شيئاً يستحقُّ أن ينتمي، في جوهره، إليه. ولسنا بحاجة، هنا، إلى رصد وتسجيل كُلّ ما قد قيل في شأن هذه الجدليّة من أقوال حفّزت أجيالاً من النّاشئين والنّاشئات، التّواقين لأن يكونوا، وأن يكُنّ، كُتّاباً وكاتبات، وفنانين وفنّانات، مُبدعين ومُبدعات، على الهدم بوصفه أساساً لأي إبداع مُتفرّد وأصيل في أيّ مجال من مجالات الفنون والآداب، فهي مبذولة وتملأُ القراطيس، وما كان للأخذ بها أن يُسفر عن شيء سوى الغثاء والرّطانة والقُبح، وإطفاء جذوات التّوق الإبداعيّ الرُّؤيويّ والجماليّ الذي كان له أن يتّقد، فيُضيء ويُنير، ليُفعم الحياة ببُيُوت حياة يتساكنُ في رحابها الإنسانُ والوجود!

إنّ لتوافُر المبدع النّاشئ، والمبدعة النّاشئة، على معرفة كافية، وقابلة للتّوسيع والتّعميق، بالصّيرورة المُتواشجة بين الإبداع الإنساني والحضارة الإنسانيّة، على مدى العُصُور والمراحل والأحقاب والأزمنة، لا تجاهُلُها أو إغفالُها، أو إنكار وجودها كتجسيد لفكرة هدمها المصحوبة بادّعاء السّعي إلى "الخلق الإبداعيّ من عدم"، أن يتكفّل، مُتضافراً مع عوامل ومُحدّدات أخرى، بتمكينهما، في الزّمن المُعاصر، من خوض تجربة إبداعيّة حقيقيّة؛ تجربةً مُتفرّدة ومُميّزة في كونها تنهضُ على عدم إغفال المُنجز الإبداعيّ المُتحقّق في نطاق الفرع أو النّوع الأدبي، أو الفنّيّ، الواقع في نطاقها كتجربة إبداعيّة جديدة تستلهمُ، أو تستدعي، أو تسعى إلى تملُّك، تجربة "المُبدع الأوّل"، تلك التي يودُّ المُبدعُ أو المُبدعةُ المنتميان إلى الأزمنة كُلّها، أن يُجرّباها لابتكار عمل إبداعيّ جديد، وغير مسبُوق، في هذا النّوع من هذا الفرع، أو ذاك، من أنواع الآداب والفُنُون وفُروعها على تنوُّع أجناسها، وعلى تعدُّد تجلّيات النُّصُوص الأدبيّة، والأعمال الفنّيّة، العائدة إليه كنوع أو كفرع مُميّز من فُروع الآداب والفُنُون.

ومن هنا، من السّعي اللاهب، المسكون بالوعي والمعرفة كمُحدّدين جوهريين للتّجريب الإبداعيّ، لاستعادة تجربة المُبدع الأوّل، والشُّروع في خوضها، بوعي عميق، في مجرى التّجريب الإبداعيّ الذي عليه ينهضُ كُلُّ تجلّ إبداعيّ حقيقيّ، تنبعُ سماتُ الفرادة والتّميز والجمال الواسمة كُلّ تجلّ إبداعيّ أصيل. وعندها فحسبُ، يحقُّ للمبدع، أو للمبدعة، الزّعم بأنّ ما قد أنجزه أيٌّ منهما من عمل إبداعيّ، قد تمّ عبر "التّجريب الإبداعيّ" الخلّاق، وأنّهُ قد تمّ "بلا ذاكرة"؛ أو من دون أدنى حُضُور حيويّ للذّاكرة أثناء صيرورة العمليّة الإبداعيّة، وباستبعاد كُلّيّ لكُلّ "أنهاج المُحاكاة والتّقليد"، وأنّهُ، لذلك، عملٌ "أصيلٌ"، و"غير مسبُوق"، ولم يكُن أيٌّ من تجلياته مُمكنة الوجُود والتي سُعي لإيجادها موجُوداً، بجلاء، في الوجُود قبل إيجاده، وتجلية وُجوده، من قبله، أو من قبلها. وعلى هذا المعنى، وعليه فحسبُ، يُمكنُ للعقل أن يحمل جميع صيغ الأقوال، والتّصريحات، عن الابتكار

ناظم حمدان

الجماليّ من لا شيء، وعن الخلق الإبداعيّ من عدم، طالما كانت هذه الأقوالُ والتّصريحاتُ مصحُوبةً بوجُود عمل إبداعيّ موسُوم بالفرادة والتّميُّز والجمال، ومُتعلّقةً به، وبه فحسبُ. ولفحوى الفقرة الأخيرة أن تأخُذنا صوب تبصُّر آخر في ثنائيّة "الهدم والبناء" كعبارة اصطلاحيّة اتُّخذت ذريعةً لتسويغ "الانقطاع الإبداعيّ"؛ وهُو تبصُّرٌ سيتوخّى إدراك المنطويات المفهوميّة الجوهريّة لهذه العبارة على نحو يُجلّي مقصدها الإبداعيّ الجماليّ المنشود. ولستُ أحسبُ أنّ لهذا التّبصُّر أن يُسفر، مهما تشعّبت مساراتُهُ، عن مُدرك يشي بانطواء هذه العبارة على ما يدعو إلى "القطيعة المُطلقة" مع المُنجز الإبداعيّ السّابق، أو أن يحملها، كمبدإ تجاوُزيّ، أو كعمليّة إبداعيّة جدليّة، على ما يتجاوز مُصطلحات نظريّة جماليّة مُتداولة بكثافة، وذلك من قبيل: التّفكيك، والتّكييف، والإثراء والإغناء، والإضافة المُجدّدة، والابتكار الخلّاق، وإعادة التّكوين والتّشكيل والبناء، المُحفّزة، جميعاً، بإرادة التّجاوز والتّخطّي الإبداعيين التي تنهضُ صيرورتُها، كإرادة تتجسّدُ في فعل إبداعيّ ذي صيرورة سابقة على لحظة الإقدام عليه، وعلى صيرورة إبداعيّة تصلُ ذُروتها في لحظة تجليتها ما قد أنتجهُ عبر الكتابة، أو التشكيل، أو عبر غيرهما من طرائق الإبداع وأساليبه.

وهذا في البدء والمُنتهى، فعلٌ إبداعيٌّ تستوجبُ إبداعيّتُهُ إخضاعهُ إلى مراجعه وتدقيق صارمين لما قد أسفر عنهُ وجلّى وجُودهُ من عمل إبداعيّ رؤيويّ وجماليّ نهض إبداعُهُ على الجدل المفتوح مع تجلّيات رُؤيويّة وجماليّة سبقتهُ، وعلى إعمال آليات الاستلهام، والتّفاعُل الحواريّ، والتّناص التّجاوبيّ، أو التّعارُضيّ، أو التّحويليّ، أو التّناقُضيّ، معها؛ فلا نكون، والحالُ هي هذه، إزاء هدم عدميّ مجّانيّ، أو فوضويّ عبثيّ، ولا نكون إزاء بناء إبداعيّ موهُوم يُوغلُ أصحابه في الوهم بقدر افتقارهم أدنى مُقومات

التّأهُّل لتجلية وجُود عمل إبداعيّ جديد، ناهيك عن أن يكون هذا العملُ عملاً إبداعيّاً حقيقيّاً، وذا شأن رُؤيويّ، وقيمة جماليّة مشهُودة!

وتأسيساً على مُعطيات شبكة التّبصُّرات التي سعينا إلى تأصيلها، والتي تبلورت خُيُوطُها في خُلاصة تقولُ إنّ "أدب الطّفل" فرعٌ من فُروع الأدب، وإنّ "فنّ الطّفل" فرعٌ من فُروع الفنّ، كما أنّ أدبيْ وفنّيْ اليفاعة، والفُتُوّة، فرعان من فُروعهما، وأنّ "ثقافة الطّفل" مجالٌ حيويٌّ من مجالات الثّقافة"، وأنّ كُلّاً من هذه الفُرُوع الأدبيّة والفنيّة مُؤهّلٌ للتّجلّي، بأنواع وأشكال مُتنوّعة، في كُلّ أجناس الآداب والفُنُون، فيما تمتازُ "ثقافةُ الطّفل" بحيويّة الحُضُور في المجال الثّقافي العام، لكونها تُشكّلُ مجالاً حيويّاً لا يغيبُ عن الأعمّ من مجالات الثّقافة بأوسع معانيها وأعمقها، فإنّنا لنستطيعُ القول، إنّ المُحدّدين الجوهريين الرئيسين للتّجريب الإبداعيّ في شتّى أجناس الآداب والفُنُون وأنواعها، وهُما "الوعيُ" و"المعرفة"، إنّما ينطبقان، تمام الانطباق، على "أدب، أو فنّ، الطّفل"، و"أدب، أو فنّ، اليافعين" و"أدب، أو فنّ، الفتيان"، أو بحسب ثالوث المُصطلحات المُتضافرة التي شرعنا في تفضيلها "أدبُ، أو فنُ، الطُّفُولة"؛ و"أدبُ، أو فنُّ، اليفاعة"؛ و"أدبُ، أو فنُّ، الفُتُوّة".

ويبقى أنّ لكُلّ فرع من هذه الفُروع الأدبيّة والفنيّة المُتواشجة الثّلاثة، خصائص وسمات رؤيويّة وجماليّةً تُميّزهُ عن آخره، وأخرى تصلُهُ به، كما أنّ لكلّ منها خصائص وسمات تُميّزهُ عن الفُروع الأدبيّة والفنيّة الأُخرى، بحيثُ لا يكونُ أيٌّ من هذه الفُروع الأخرى، كـ"أدب، أو فنّ، النّسويّة"، أو "أدب، أو فنّ، المُقاومة"، مثلاً، جنساً أدبيّاً، أو فنّيّاً، مُميّزاً ومستقلّاً بذاته ومُنفصلاً عن سواهُ، ويُشترطُ لإبداعه أن يتمّ من قبل نساء فحسبُ في الأوّلين، أو من قبل مُقاومين ومُقاومات وحملة سلاح، في الثّانيين، إنّما هُو، في البدء والمُنتهى، فرعٌ أدبيٌّ أو فنّيٌّ مفتُوحٌ على تجلية إبداعات كُلّ من عثر في أعماق وجدانه على بذرة إنسانيّته ذات النُّواة المُشكّلة من قُطبي ذُكورة وأُنوثة مُتفاعلين في تواشُج ولُحمة، ولا يكُفّان عن الوجود التّفاعُليّ الخلّاق في رحاب الوجدان الكُلّيّ لكُلّ مُبدعة، ولكُلّ مُبدع.

إنّها، إذن، فُروعٌ ذاتُ أنواع وأشكال تخترقُ جميع الأجناس الأدبيّة، أو الفنّيّة، ولها قابليّة التّحقُّق في تجلّيات إبداعيّة، لُغويّة نصّيّة، أو مادّيّة تشكيليّة، أو سمعيّة - بصريّة، أو غير ذلك من تجلّيات مُمكنة وقابلة للابتكار عبر التّجريب الواعي. كما أنّ لها قابليّة التّجسُّد في أنواع وأشكال وأنماط تتميّزُ بخصائص، وسمات، وتكييفات، رُؤيويّة وجماليّة، تمنحُها جدارة الانتماء إلى النّوع الأدبيّ، أو الفنّيّ، الذي تنتمي إليه، وإلى الجنس والفرع الأدبيّين، أو الفنّيّين، اللّذين تندرجُ في نطاقهما، وهي، في حقيقة الأمر، أنواعٌ وأشكالٌ وأنماطٌ تتأسّسُ على جماليّات جوهريّة، أدبيّة وفنّيّة، واجبة الوُجُود، ولكنّ منظورات النّظر إليها، وطرائق الأخذ بها، وآليات توظيفها، والتّجليات الإبداعيّة النّاجمة عن كُلّ ذلك، إنّما تظلُّ عديدةً ومُتنوّعةً، ومفتُوحةً على الانبثاق المُتجدّد من خلال التّجريب الإبداعيّ الدّؤُوب، والمفتُوح أبداً، والمُتأبّي على التّقييد، والمُجافي، بطبيعته، لكُلّ أنهاج المُحاكاة والتّقليد.

ثَالُوثٌ مُحَدِّدَات: اللُّغةُ والمُخَيِّلَةُ والعَقْلُ

ولعلّنا أن نستخلص على كُلّ ما تقدّم من تبصُّرات رُؤيويّة وجماليّة مُعزّزة بالعلم والمعرفة، أن نستخلص ما مُؤدّاهُ أنّ المُحدّدات التّفصيليّة للتّجريب في "أدب الطُّفولة"؛ وفي "أدب اليفاعة"؛ وفي "أدب الفُتُوّة" إنّما تنبثقُ أساساً، وبالتّضافرُ الضّميميّ مع مُقوماتهما وخصائصهما الرؤيويّة والجماليّة النّابعة من خصائص الفئة العُمريّة التي يُوجّهُ العملُ الإبداعيُّ إليها، عن المحدّد الجوهريّ الثّاني الذي كنّفنا الإحالة إليه بالكلمة المصدريّة الجامعة: "المعرفة"؛ هاته التي تكتنزُ الدّلالة على ضرورة توافُر المُبدع، أو المُبدعة، على معرفه كافية بجماليّات الجنس والفرع والنّوع الأدبي الذي يُجرّبان الإبداع في نطاقاتها، وأن يتوافرا على معرفة عميقة بالمُقوّمات والمُكوّنات والخصائص الجماليّة واجبة الوجُود في أيّ نصّ إبداعيّ يُرادُ لهُ أن ينتمي إلى أيّ فرع من فُروع هذه الآداب، وعلى قُدرات إبداعيّة عقليّة وتخيُّليّة، ومهارات تأليفيّة، تمكّنُهُما من مُواءمة هذه المُقوّمات والمُكونات والجماليّات العامّة، ومن تكييف اللّغة المحمولة عليها، أو المُشكّلة بها، مع خصائص وسمات الفئة العُمريّة المقصُودة سواءٌ ضمن مرحلة الطُّفولة، بأحقابها التّطوّريّة الثّلاث: الحقبة الحسيّة الحركيّة؛ والحقبة ما قبل الإجرائيّة؛ وحقبة الملموس الإجرائيّة، أو ضمن حقبة اليفاعة المُتضمّنة حالة المُراهقة، والمفتوحة على ما قبلها وما بعدها، أو ضمن حقبة الفُتُوّة المُتداخلة معها والتي تعقُبُها مُنبثقةً عنها.

ولئن استوجبت حالةُ المُراهقة اهتماماً رُؤيويّاً وجماليّاً استثنائيّاً على مستويات إبداعيّة عديدة، وذلك بوصفها صُلب الحقبة الانتقاليّة المندرجة في نطاق الحقبة الصُّوريّة المتدة من نهاية السّنة الثّانية عشرة حتى الثامنة عشرة، أو الذّاهبة صوب ما بعدها ببضع سنوات، وهي الحقبةُ التي تأخُذُ الكائن البشريّ صوب إدراك فُتُوته، فإنّ لحقبة الفُتُوّة هذه أن تستوجبُ اهتماماً لا يقلُّ أهميّةً، إن لم يزد، عن الاهتمام الرُّؤيوي والجماليّ الواجب إيلاؤُهُ، على تعدُّد مُستوياته وتمايُز التّكييفات العقليّة، والتّخيُّليّة، واللُّغويّة الصّوغيّة، والبنائيّة التي يتطلّبها، لأيّ حقبة من الأحقاب التي سبقتها، فهذه هي الحقبةُ التي يُمكنُ للإبداع أن يُسهم، بفاعليّة، في بلورة وعي إنسانيّ فتيّ يُضيءُ في وجدانات المُستهدفات والمُستهدفين به من الفتيات والفتيان خيارات المُستقبل، وذلك بحسب ما نستنبطُهُ من تبصُّرات جان بياجيه في نُموّ الكائن البشريّ الصّائر صوب كمال إنسانيّ مُمكن عبر تجلّي جوهر الحقيقية الإنسانيّة الكامنة في أعماق كينونته الطّفلة، واليافعة، ومن ثمّ الفتيّة المُرشّحة للشُّروع في إحالة نفسها إحالةً وُجُوديّةً موضوعيّةً في الواقع الفعليّ عبر شُروعها في إدراك ذاتها، وفي مُتابعة السّعي لإنهاض ملكات هذه الذّات، وتعزيز قدراتها الخّلاقة، لتمكينها من الاستمرار في تجديد نفسها تجديداً يأخُذها صوب كمال إنسانيّ تتكفّلُ صيرورةُ السّعي إليه بإثرائها على نحو خلّاق يُثري الحياة، ويُجلّي مُمكنات الوجُود إذ يفتحُ آفاقه أمام الخطو الواعي.

ولعلّنا نُوجزُ، الآن، وقد استنبطنا "المُحدّد اللُّغويّ" المُرتبط، صميميّاً، بجماليات الأدب الذي ليس لهُ من مادة أساسيّة وجوهريّة سواها، المُحدّدات التّفصيليّة للتّجريب الإبداعيّ في آداب: الطُّفولة؛ واليفاعة؛ والفتوة، فنظفُرُ مع هذا المُحدّد اللُّغويّ الجوهريّ الذي يتكفّلُ بتقديم سلّم خيارات الصّوغ المُمكن للصُّورة أو للفكرة أو للبنية التّركيبيّة، "المُحدّدين التّخيُّليّ والعقليّ" المُنصهرين في صُلب هذا المُحدّد اللُّغويّ، والمُتجلّيين في مراياهُ، والمُتفاعلين طوال الوقت مع جميع مُكوّناته المائرة في رحاب "الوجدان الكُلّي للمُبدع"، أو للمُبدعة، والذي هُو، أي هذا الوجدان الكُلّيّ، المجالُ الإبداعيُّ الحيويُّ الذي في أعماقه تمُورُ صيرورةُ أيّ عمليّة إبداعيّة، لُغويّة، وتخيُّليّة، وعقليّة، عبر تفاعُل ثريّ وخلّاق بين ثالوث: اللُّغة الثّريّة، والمُخيّلة الطّليقة، والعقل الوقّاد، وهي المُحدّداتُ الثّلاثةُ النّاجمةُ عن السّعيّ الإبداعيّ اللّاهب لمُواءمة آليات تفاعُل مُكوّنات هذا الثّالوث على نحو يُنتجُ كيفيّات تعبيريّة، ومُمكنات صوغ، وأساليب بنية، تُلبّي نتائجُ مورانها التّفاعُليّ، كمُكوّنات إبداعيّة جوهريّة، الحاجة الرُّؤيويّة والجماليّة الماسّة لمُواءمة لُغة الكتابة من حيثُ المُفردات، والتّراكيب النّحويّة والصّرفيّة، والصّيغ البيانيّة والبلاغيّة، والتّعبيرات المجازيّة، مُواءمةً تفاعُليّةً تُجلّي حيويّة وُجُود السّمات والخصائص الرّؤيويّة والجماليّة واجبة الوجُود، بتكييفات مُلائمة، في أيّ فرع من فُروع هذه الآداب، وهي السّماتُ والخصائص التّالية: الصّراحةُ؛ المباشرةُ، قولُ الجوهريّ العميق ببساطة ويُسر؛ التّكثيفُ والإيجازُ؛ الإجادةُ والرّشاقةُ؛ الحيويّةُ الدّافقةُ والإيقاعُ السّريعُ: الذّكاءُ المُتّقدُ النّاهض على إيقاد جذوات التّفكُّر الوقّاد ومشاعل التّبصُّر الواعي؛ إطلاقُ أجنحة المُخيّلة لالتقاط مجازات مُدهشة ومُبتكرة؛ الصّدقُ الفنّيُّ القائم على الانسجام التّفاعُليّ والتّناغُم الأقصى بين عناصر العمل الإبداعيّ، وعلى التّماسُك البنيويّ الكُلّيّ بين جميع مُكوّناته وبنياته.

ولعلّنا نذهبُ، بقصد بُلوغ أعلى درجات سُلّم الإيضاح، إلى قول العبارات الأخيرة بصيغة النّفي، لا الإثبات، فنقول إنّنا ننتظرُ من مواءمة لُغة الكتابة، في ضوء ناتج تفاعلها الحيويّ مع العقل والمُخيّلة، أن ينفي وجُود التّطويل والرطانة والتّرهُّل وانعدام المعنى؛ الزّخرفة والتّزييف؛ الكذب والتّفاهة؛ التّذاكي أو التّغابي أو ادّعاء أيّ منهما بجلاء مفضُوح؛ الإيقاع البطيء والمُتراخي؛ القولبة والمقولات الجاهزة أيّاً ما كانت طبيعتُها؛ التّلقين الوعظيّ الإرشاديّ، والبثّ المُباشر للشّعارات والقيم من أيّ طبيعة كانت حتّى الإنسانيّة منها، إذ لكليهما أن يُطفئ أنوار العقل، ويُقيّد أجنحة المُخيّلة، لكونه يتأسّسُ على النّظر إلى الطّفل، كما إلى اليافع والفتى، باعتبارهم محض آنية فارغة ينبغي ملؤُها بما يستجيبُ لحاجات أصحاب المصالح الجشعين، ومُشغّلي المُستكتبين ودافعي أُجورهم، وليس باعتبارهم جُذوات، وشُعلات، ومنارات، يتوجّبُ السّعيُ لإيقادها وإشعالها، لتتوهّج وتُضيء، ولتُنير دروب الحياة الآخذة خطو النّاس، ولاسيما الأطفال واليافعين والفتيان منهُم، صوب مستقبل إنسانيّ تظلُّ مداراتُهُ مفتوحةً على فضاءات المُستقبل الإنسانيّ المنشُود!

ناقد وشاعر من فلسطين مقيم في براتسلافا - سلوفاكيا



حوار

فواز حداد

الدمشقي روائياً

يعدّ الكاتب السوريّ فوّاز حدّاد واحداً من أبرز الروائيين العرب المعاصرين، يعمل بجدّ وإبداع مؤمناً بالمصير الإنساني المشترك، ويعتبر الكتابة بالنسبة له أسلوب حياة، لا هواية أو غواية، يتنفّسها ويعيشها ويرتحل في عوالمها مؤثّثاً بذلك عالمه الرحب.
يؤمن مبدع «السوريون الأعداء» أنّ الرواية تكسر الحواجز، إلا إذا أردنا العيش غرباء في عالم واحد، وفي ظل عداوات مستحكمة وتنازع على المصالح. لذلك فهو يكتب عن البشر في التاريخ، وهذا العصر الذي نعيشه.. ويؤكّد أنّه لن يستعير أزمنة الآخرين إلا بقدر صلتها بعصره، ويريد من رواياته أن تقدم الحياة في مشهد كبير وعريض يهتم بالإنسان وإشكالاته وأزماته المادية والروحية، قلقه ومخاوفه...
الابن الوفيّ لدمشق يعتبر مدينته العظيمة بؤرة ثقافية نشطة، استقبلت الجميع دونما تمييز، لم تضن على أحد. ويرى أنّه إذا كان قدرها، قد اختارها عاصمة لسوريا، فقد حملت عبئًا كبيرًا، فالعسكر استهدفوها بالانقلابات، لم تستهوهم إلا من أجل الاستيلاء على السلطة. وتراه يصف دمشق بأنّها روح سوريا لأنها مدينة كل سوري، ودمشق اليوم مدينة محتلة منذ أكثر من نصف قرن.
كان صاحب «يوم الحساب» واعياً ومدركاً منذ بدايات مسيرته الروائية، وقرّر أنّ الروائيين العرب يجب أن يكتبوا رواياتهم، لأنّهم إن لم يكتبوها بأنفسهم، لن يتبرع غيرهم بكتابتها بدلاً عنهم، ولن يكون أمينا لو حاول.. وهنا يقول: «لا نريد المزيد من التشويه، إن كانت مأساة فهي مأساتنا، إنها مأساة وجودية، نحن نصارع العسكر والظلام معًا.»
وعلى الرغم من أنّه لا يعتبر نفسه مؤرّخاً، إلّا أنّه يوصف بالروائيّ المؤرّخ لكثير من تفاصيل الحياة الدمشقية، الأمين لها، يدوّن ذاكراتها البعيدة والقريبة، يوثّق لحاضرها كما لتاريخها القريب والمعاصر، يقدّم شهادته التاريخية في رواياته الثرية الساحرة بدقة المؤرّخ وبراعة الروائيّ.
في رصيد الكاتب اليوم 20 كتابا روائياً وقصصيا منشوراً، ويستعد لنشر المزيد من أعماله الروائية من منفاه اللندني. ويلحقه النقاد على رغم تأخره في النشر بكوكبة رواد الرواية في سوريا الذين جاءوا بعد جيل حنا مينه وحسيب كيالي، كهاني الراهب، وممدوح عزام، وخيري الذهبي، ووليد إخلاصي وآخرين من أدباء الستينات والسبعينات.
الروائيّ الدمشقيّ الرائد فوّاز حدّاد يحل ضيفاً على هذا العدد من مجلة «الجديد»، ليكشف لقراء المجلة وقارئاتها عن بعض اشتغالاته الروائية ويعبّر بصدق وجرأة وصراحة عن آرائه في عدد من القضايا ذات الطابع الإشكالي والمصيري في اللحظة الراهنة.

قلم التحرير

الجديد: هل يمكن الاعتقاد اليوم بوجود ثقافتين سوريتين ثقافة منفية مضادة للنظام، وثقافة داخلية خاضعة بشكل أو بآخر للأولويات التي يسعى النظام إلى فرضها وتكريسها، أو هي منافقة برضى من النظام؟

فواز حداد: يتقاسم السوريون منذ سنوات ثقافتين ليستا على تضاد فيما بينها، إلى حد يمكن القول إنهما ثقافة واحدة، الأولى في الداخل والثانية في الخارج، على الرغم من الظلم الكبير لثقافة الداخل التي تعاني من التغييب، وعلى الأصح من القمع، مع هذا ما زالت تختلق منافذ تعبر من خلالها عن عدم انسياقها في دعايات النظام.

إن فسحة الحرية التي تتمتع بها كتلة وازنة من المثقفين في





الخارج، لن يكون لها مفعول من دون التواصل مع مثقفي الداخل، وإبلاغهم أنهم ليسوا وحدهم، بل في الخندق نفسه، وذلك بتكريس جهودهما معًا، في ثقافة مضادة للنظام الشمولي. من المهمّ عدم غياب سوريا والسوريين عن ثقافة الخارج، ان قضية كبرى تجمع بينهما، وموضوعهما واحد، وهو التأكيد على حق السوريين المطلق في الحرية.

أما الثقافة المريضة التي يكرّسها النظام من خلال توظيف جهات ومؤسسات، وبعض المثقفين الذين اعتادوا على الانتفاع منه، بمنحهم مناصب وجرائد ومنابر، فهم في الواقع ليسوا مثقفين وإنما موظفون لديها، من دون قيم ولا أيديولوجيات، ماذا في الدفاع عن الدولة الشمولية، سوى دفاع بالأكاذيب عن أعمال النهب؟ ومعهم هؤلاء الذين يتذرعون بالإرهاب، ويدّعون الحياد، ويتاجرون بالأزمة والضحايا، وادعاء أن البقاء في الوطن هو مقاومة ونضال. ولو لم يكن بقاؤهم استعراضيًا ودعائيًا لكان محمودًا.

ما زالت في سوريا، رغم كل هذا الدمار، أرضية تنتج مثقفين كبارا، فبعد أنطون مقدسي وصادق جلال العظم وسعدالله ونوس، هناك بلا شك أسماء كبيرة، لا يمكن الإعلان عنها، من أجل سلامتها. يلاحظ، مثلا، بجلاء الكاتب والناقد محمد كامل الخطيب المعتزل في قريته الإسبانية، يكتب دون كلل عن عالم لا محالة سيبزغ.

أصوات الرواية

الجديد: من هم الروائيون السوريون الذين تعتبر إنجازاتهم الروائية مصدر أمل للكتابة العربية؟

فواز حداد: ما زال الروائي الراحل هاني الراهب أحد الملهمين الكبار للرواية السورية **الجديدة**. كذلك تقدم التجارب المهمة لخيري الذهبي وممدوح عزام وخليل الرز مجازفات روائية لافتة، تتميز بالجدة وباختراقات محتفظة بألق مغامراتها في المضمون والشكل، تشكل خريطة طريق ذات معالم مفتوحة على الفن الروائي سواء بإشكالاتها وآفاقها أو حفرها في الواقع والذات والتاريخ، كما لا يمكن إغفال محاولات روائية ممتازة مشغولة بإتقان رفيع، تبدو في إنتاج الجيل الحالي عبدالناصر العايد وهيثم حسين وفادي عزام وسومر شحادة، وهناك الكثير من الروائيين في الداخل والخارج يصعب حصرهم يخوضون في الرواية بحذر بسبب الظروف السياسية.

اليوم وخلال السنوات العشر الماضية برز العشرات من الروائيين الشبان، قدموا تنويعات شخصية ووثائقية وذاتية هائلة عن مرحلة الثورة والحرب، هؤلاء يشكلون الأمل في رواية لم تمتحن بعد، تكتب بجرأة لافتة، تهب الرواية السورية آفاقا مبشرة.

عمومًا أثبتت الرواية السورية حضورها القوي على المستوى العربي منذ سنوات، مع أن الجوائز العربية تجاهلتها، بعد ثورات الربيع العربي، وذلك في انحياز واضح ضد الثورات، ما انعكس على الرواية، يريدون روايات خالية من التمرد ضد الأنظمة القائمة.

الجديد: ما هو موضوع روايتك الجديدة التي هي قيد الكتابة الآن؟

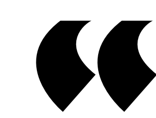
فواز حداد: إنها جزء من مشروعي الأخير، حول فترة سنوات الثورة والحرب. يتضمن المشروع عدة روايات منفصلة عن بعضها بعضًا، يربط بينها مناخ واحد. كتبتُ أربع روايات منه، ما زالت هناك روايتان، الأولى ستصدر العام القادم، وهي في المنظور العام محاولة لتفكيك وتشريح آليات النظام الشمولي الرث، كأنموذج لما يجري في سوريا، وما سيجري في العالم العربي، مع عودة الانقلابات العسكرية، وتغوّل السلطات في تطهير المجتمعات من أيّ معارضة. وهي في الواقع، عن حركة السلطة والمجتمع والبشر، والانفجار الحاصل مع الثورة، والعيش تحت تأثير الديمومة المرعبة والقلقة، والوقوع أسير وطأة الاضطهاد الوحشي والنهب والقتل الممنهج والانحطاط الثقافي، إذ يبلغ القمع حدود التعذيب حتى الموت، والصمود الذي لا يمكن تفسيره إلا بثورة بلغ بها الإصرار حدود التحدي الانتحاري الأعزل. عالم من القسوة والحب، كذلك القدرة على تحمل كافة الظروف السيئة والرهيبة، رغم هيمنة العنف المطلق، وتدمير النسيج الاجتماعي، وتشويه العلاقات بين الناس وما تحدثه من شروخ وأمراض. إنها عن غياب الأخلاق وحضور الشر.

دمشق المحتلة

الجديد: أنت ابن دمشق.. فهل أنت الكاتب والمبدع السوري اليتيم؟ لأننا سمعنا مرة من شاعر سوري لا حاجة لأن نسميه أن دمشق لا تخرج أدباء ولكنها تخرج موظفين ورجال دين وتجاراً وما شابه...ما ردك على هذا الكلام؟

فواز حداد: لا لست الوحيد ولا اليتيم، دمشق مدينة رحبة وودودة يأتون إليها على الرحب والسعة من مختلف المناطق السورية، ويصبحون دمشقيين إضافة إلى انتمائهم إلى مدنهم وقراهم، بوسعك أن تجد في داخل كل منهم مكانة أثيرة لدمشق. لا ليست مدينتي، ولا مدينة الدمشقيين وحدهم، إنها مدينة الجميع، وليس في هذا ادعاء ولا رومانسية مفبركة، إنها حقيقة، يلمسها حتى الذين يعيشون في المناطق المهمشة حول دمشق. وإذا كان النظام يحاول الاستئثار بدمشق فهو أول من يعرف بأن أبوابها مغلقة في وجهه، وما محاولته استرضاء بعض المشايخ والتجار فيها إلا رشوة لشراء العملاء.

ليست مدينتي، ولا مدينة الدمشقيين وحدهم، إنها مدينة الجميع، وليس في هذا ادعاء ولا رومانسية مفبركة



وبالنسبة إلى دعوى الشاعر، لم تخل دمشق من مرابع الأدب، ولم تحتكره، لديها أدباؤها وهم أدباء سوريا، إلا إذا أردنا التكلم بطائفية مقيتة. دمشق بؤرة ثقافية نشطة، استقبلت الجميع دونما تمييز، لم تضن على أحد. وهو يعرف أن هذا النظام الدكتاتوري يصنع أعوانه من مثقفين وشعراء وأدباء، مثلما يصنع هذا الخراب.

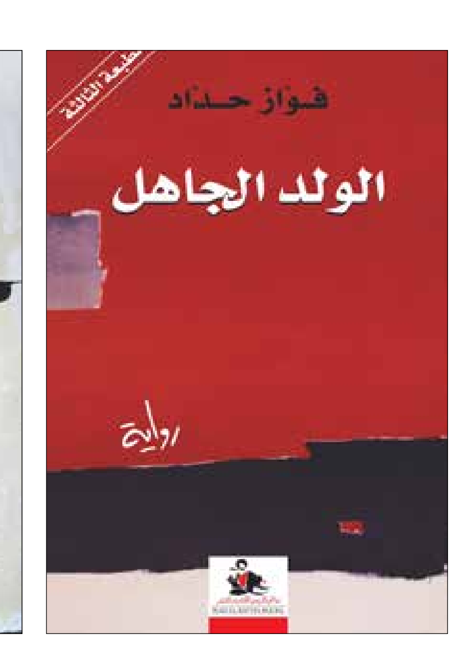
وإذا كان قدرها، قد اختارها عاصمة لسوريا، فقد حملت عبئًا كبيرًا، فالعسكر استهدفوها بالانقلابات، لم تستهوهم إلا من أجل الاستيلاء على السلطة. دمشق روح سوريا لأنها مدينة كل سوري، ودمشق اليوم مدينة محتلة منذ أكثر من نصف قرن.

الأدب والإنسان

الجديد: هناك شيء يؤمن به عمومًا في المجتمعات الشرقية، الرواية تنتمي إلى الغرب ، والشعر ينتمي إلى الشرق. أنا أشعر بالفضول بشأن رأيك في هذا. هذا اعتقاد لديّ يحتاج إلى إعادة التفكير.

فواز حداد: ثمة تعميمات تستسهل التصنيف، الشعر والرواية ليسا مواد أدبية حصرية، فالشعر ينتمي إلى الشرق والغرب معًا، كذلك الرواية ليست غربية فقط، والشرق ليس متطفلا عليها. الأدب إفراز إنساني، وليس هناك شعوب مختصة بأنواع وشعوب بأنواع أخرى، فالإنسانية ليست أنواعا، ولا تحكمها التراتبية، إنها









تنويعات لأصل واحد.

أحيانا الظروف تختلف، فينمو أدب على حساب أدب، الأدب جهد بشري، ولا أعتقد أن هناك تمييزا بين البشر على أساس الشعر والرواية، فإذا كان السبق للشرق في بزوغها لـ"ألف ليلة وليلة" والمقامات، وقصص الجاهلية والإسلام، فقد كان للغرب دور في تطويرها وارتياد غمراتها، ودائما ما تقاسم كلاهما مسؤولية التقدم الانساني في مجالي الأدب والعلم، وإذا كنّا مقصّرين، فالتدارك ليس معجزة، ما دام التواصل متوافرًا، نحن في كوكب واحد.

ما يجعل لهذه الدعايات بعض المصداقية، ولا أعتقد أنها موثوقة، أن الذين يطلقونها في الشرق، يريدون أن ينسبوا إليهم الشعر، على الضد من الرواية التي تتقدم حثيثا في الغرب، لكن ما القول في هذه الجائحة الروائية التي تجتاح العالم من أميركا اللاتينية واليابان والصين. ولا تستثني اليوم، البلدان العربية في الاقبال الهائل على الرواية قراءة وكتابة إلى حدود مذهل، وكأنه لا يوجد غيرها أداة للتعبير؟

التأخر في النشر

الجديد: بدأت في نشر كتبك بعد سن الأربعين . هل بدأت الكتابة متأخراً، أم كنت تكتب مبكراً ولكن التأخر في النشر له أسباب أخرى.. هل الرقابة أحدها؟

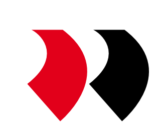
فواز حداد: لم أبدأ الكتابة متأخرا، بل مبكّرا جدا، في سن ما قبل المراهقة، كتبت الرواية ثم القصة، فالسيناريو والمسرح والمقالة، كانت كلها موقوفة، لا يمكن نشرها، لا تخلو من مباشرة، وهذا من فرط حماستي، ثم تمهّلت، فإذا أردت النشر فاللجوء إلى الإيحاء بما أريد التعبير عنه، فذهب ما كتبته طعما للنار، وبرأيي كانت لا أكثر من تمارين، لم تفض إلى شيء جديّ يرضيني. كان تأخري في النشر عائدا إلى ظروف الحياة الصعبة من ناحية تأمين مورد يسمح لي بالكتابة من دون مقابل، إذ ما زال الغالب أن يدفع الكاتب لينشر كتابه. أما السبب بالغ الصعوبة فقد كان الرقابة بالدرجة الأولى، وهو أمر لا يمكن التغلب عليه بسهولة، ما يدع هذا السؤال واردا: إذا كان كتابي سيمنع، فلماذا الكتابة؟ لكنني وجدت حلًا، بالعودة إلى التاريخ القريب، فكتبت "موزاييك – دمشق 39".

كان قراري مع صدور كتابي الأول أنني خلال عشر سنوات سأتفرغ للكتابة، وأعيش بالحد الأدنى. بعد نشر كتابين اخترقا جدار الرقابة، كان استقبال الصحافة السورية سيئا غالبا، بجهود مسؤولين ثقافيين صغار، لم يطل الأمر عندما بدأ المنع يأخذ منحى روتينيًا، يطال كل رواية، فتحولت إلى النشر في لبنان، فدخلت كتبي إلى سوريا بجهود القراء. طبعا طوردت رواياتي في لبنان، باليد الطويلة لبعض الكتبة في الجرائد السورية، بعد الثورة امتدت مطاردتي إلى أوروبا، فإذا سمعوا عن رواية ستترجم لي، يرسلون لأعوانهم، فيتبرّعوا بطيب خاطر لكتابة تقارير ضدها لأسباب يدعون أنها أدبية. من يحض على هذه التقارير؟ نقاد وأدباء وروائيون. الجو الثقافي في سوريا مسمم ومخاتل، لا يخلو من جميع الأمراض. بالمناسبة، تصنع الدولة الشمولية المثقفين والأمراض معًا.

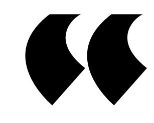
البدايات الأولى

الجديد: متى بدأت الكتابة لأول مرة؟ إن تأثير أيام الطفولة هو سؤال أساء له دائمًا.

فواز حداد: بدأت في الكتابة في الرابعة عشرة من عمري، كتبت عدة قصص قصيرة، لاقت إعجابا من مدرس اللغة العربية، وعلق عليها "أتمنى لك مستقبلا جيدا في القصة". كانت أشبه بأنها متكاملة؛ حزينة وساخرة انتقادية. ربما بسبب نشأتي، كان للأم تأثيرها الكبير عليّ، كذلك إخوتي الذين يكبرونني، كنت تحت رعاية الجميع، أعيش في منطقة وسط دمشق، على مقربة من حارتي، المكتبات بواجهاتها العريضة وعشرات الكتب العربية في "مكتبة دار اليقظة" والأجنبية في "المكتبة العمومية"، تخطف البصر بأغلفتها الملونة، عدا عن قربي من المركز الثقافي وما يحتويه من كتب لليافعين والكبار، سرعان ما قرأت وأنا لم أتجاوز الحادية عشرة من عمري كتب اليافعين. في العام التالي انتقلت إلى كتب الكبار وسط أمارات الدهشة من المترددين على المكتبة. أستطيع القول إن مطالعاتي خاصة في العطلة الصيفية كانت تغطي دوام المركز الصباحي والمسائي بالكامل. قرأت الروايات المصرية وأعتقد جميع ما وجدته من روايات وقصص الكتاب المصريين، خاصة ما كتبه يوسف السباعي واحسان عبدالقدوس، كذلك نجيب محفوظ في ذلك الوقت، وأيضا جميع الروايات المترجمة، تلك كانت ذخيرتي والتي لم أكف عن متابعة مؤلفيها وأتعرف على غيرهم. كانت هناك هوايات كثيرة متوفرة، لكنني انسحبت من الرياضة وغيرها، وغرقت في الأدب. وأتصور أنني لم أكن أفكر وأتخيل إلا من خلال ذخيرة تتزايد يوميًا، مثلما أصبحت فيما بعد أفكر روائيا.



هناك من يعتقدون بالدور الإيراني فتحالفوا معه، وهم يدركون جميعا أنهم ضد شعوبهم، فزعموا أن الشعوب جاهلة





أصوات المجتمع

الجديد: أعتقد أن الأدب والرواية هما أفضل طريقة لفهم ما يحدث في المجتمع. لأن الأمر كله يتعلق بالناس. أتذكر العديد من الروايات التي قرأناها في المدرسة الثانوية. كانوا يخبروننا عن معاناة الناس الذين يعيشون في بلدان أخرى ونضالاتهم. تعرّفنا على شعوب هذه الدول ليس في الأخبار التلفزيونية أو المقالات السياسية، بل في الروايات. على سبيل المثال رواية "الأم" لماكسيم غوركي.

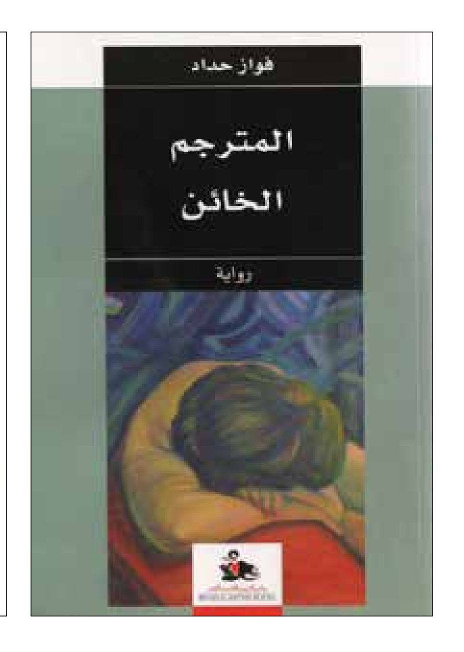
فواز حداد: هذا صحيح، تزداد معرفتنا بالمجتمعات الأخرى من خلال الرواية، ويمكن تفهم ثقافاتها في العمق، وطرائق تفكيرها، وأساليب حياتها المتنوعة. عندما جئت إلى بريطانيا لم أشعر بغربة على الإطلاق، كنت قد واكبت الرواية الإنجليزية زمنا طويلا، جين أوستن وهنري فيلدنغ وتشارلز ديكنز، جيمس جويس وفرجينيا وولف وسومرست موم وجراهام جرين وميرودخ وآلي سميث، وعشرات غيرهم، كأنما كنت أتحرك فوق أرض لا أجهلها، وبشر قابلتهم من قبل.

كذلك، لو ذهبت إلى أميركا، فسوف تساعدني قراءاتي لملفل وفولكنر وشتاينبك وكابوتي وروث، وأيضاً الأمر نفسه في ألمانيا وتركيا واليابان، وأميركا اللاتينية، مئات الروايات عبرت بي إلى هذه البلدان، فما بالك عندما ذهبت إلى القاهرة، مزودا بحارات وشخصيات روايات نجيب محفوظ؟ لم أعد سوى واحد منهم.

الرواية تكسر الحواجز، إلا إذا أردنا العيش غرباء في عالم واحد، وفي ظل عداوات مستحكمة وتنازع على المصالح. للأسف، لا يعرف الآخر شيئا عنا، بينما نحن نعرفه. لماذا يُترجم كتبنا، ما دام لا يرغب إلا في أن يجهلنا؟

بالمناسبة حتى بعد مرور عشر سنوات على حرب ودمار وضحايا لا تقل عن مليون ضحية وتهجير سبعة ملايين، ونزوح ستة ملايين في الداخل، لم تستفز ثقافة الغرب ترجمة ما يخص هذه المأساة ليتعرفوا على ما جرى من خلالنا، لكنهم ينتقون







روائيين يكتبون عمّا يلائمهم، لا يوجّهون الاتهام إلى المجرم، بل يكتبون عن ضحايا مجهولين وقتلة مجهولين وقاتل مجهول، متذرعين بالإنسانية، بينما هو استثمار للضحايا.

المطلوب أن يقلد الروائي العربي الرواية الغربية، ويوغل في الجنس والمثلية، لكنهما ليسا كل شيء. وتشترط دور النشر أن تكون الرواية بالحجم الوسط، مائتي صفحة تزيد قليلا، لا روايات ضخمة، خاصة إذا كانت الرواية من العالم الثالث. القارئ الغربي ملول من قضايا الآخرين، تحت زعم أن الروايات الضخمة يبرعون بها، مهما كانت، بالنسبة إليهم مشوقة.

بحث في المصير

الجديد: لديك إنتاجية كبيرة في هذا الصدد. في نقل تجارب الشعب السوري. هذا من أكثر الأشياء التي أثارت إعجابي بك. لقد كتبت 6 روايات منذ عام 2010. هذا رقم كبير حقًّا. خاصة بالنظر إلى صعوبة كتابة الرواية. أتساءل كم ساعة تعمل في اليوم؟

فواز حداد: نعم. كتبت منذ عام 2010 ست روايات، فلنقل لديّ مادة وفيرة أتأملها وأفكر فيها، الواقع يحرضني والعالم أيضًا، نعيش على تماس مع أزمتنا، وعلى تماس مع العالم. أزمتنا كانت كارثة حقيقية. هذه المتغيّرات المرعبة حافز كي ننظر إليها في العمق، أسبابها ومآلاتها، وعلاقتها بالعالم والإنسانية. ونتساءل ماذا عن مصائرنا؟ وماذا عن هذه الحياة؟ نحن نعيش في الموت، فلماذا نكتب عن السعادة؟ سنكتب عنا نحن كبشر، في الوقت الذي ينظر إلينا العالم على أننا لسنا بشرًا، لمجرّد أننا أصبحنا لاجئين على أبوابه. تحكم الغرب نظرة اختلقها، وهي أن العرب إرهابيون، وارتاح إليها، الغرب يستهويه التصنيف أيضًا، إنه مريح.

طقوس الكتابة

الجديد: ماذا عن الطقوس التي تمارسها عند الكتابة؟ وهل ثمّة قاعدة أو قواعد محددة في كتابتك الإبداعية؟

فواز حداد: أكتب صباحا حتى الظهر، أجلس وراء الطاولة، وخلفي شيء صالح لأستند إليه، لكن لا بد من وجود نافذة تشعرني أنني على اتصال بشيء ما، أكتب وأراجع كثيرا، ربما عشرات المرات، بعد إنجاز المسودة الأولى، أعيد كتابتها لا أقل من عشر مرات وربما ما يزيد عن خمس عشرة مرة. لست في معزل عن العالم، أنا في قلبه وعلى اتصال به. أعمل يوميا، نادرا ما يمر يوم واحد من دون أن أكتب، أنا في حالة كتابة دائمة، ليست هواية ولا غواية، إنها أسلوب حياة وعيش.

لست مؤرخاً

الجديد: هل يمكن تصنيف رواياتك التي تتابع فيها التغيرات الاجتماعية والثقافية والسياسية في سوريا على أنها "روايات تاريخية"؟ هل يمكن أن نعتبر رواياتك وثائق اجتماعية بلغة الأدب لقراءة جميع جوانب التاريخ السوري المعاصر؟

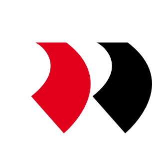
فواز حداد: أكتب عن البشر في التاريخ، وهذا العصر الذي نعيشه، لن أستعير أزمنة الآخرين إلا بقدر صلتها بعصري، أريد من رواياتي أن تقدم الحياة في مشهد كبير وعريض يهتم بالإنسان وإشكالاته وأزماته المادية والروحية، قلقه ومخاوفه، نحن نعيش في عصر مضطرب، فلماذا لا تكون حياتنا مضطربة، ما دام جنون الطغاة وحماقاتهم تنعكس علينا.

منذ بداية مسيرتي الروائية كان قراري أننا نحن الروائيين العرب يجب أن نكتب رواياتنا، إن لم نكتبها نحن، لن يتبرع غيرنا بكتابتها عنا، ولن يكون أمينا لو حاول، لا نريد المزيد من التشويه، إن كانت مأساة فهي مأساتنا، إنها مأساة وجودية، نحن نصارع العسكر والظلام معًا.

أنا لست مؤرخا، وليس بوسعي أن أكونه، مع أنني آخذ التاريخ بالاعتبار، كل لحظة نعيشها تمضي إلى التاريخ، وتصبح جزءا منه، شئنا أو أبينا، فالتاريخ حاضر، يستمر من خلالنا، ومن الجبن والخيانة القطيعة معه، مهما كان، لن نسيطر عليه، ونختط طريقنا إلى المستقبل إلا بقيامتنا.

أدب لم يقرأ!

الجديد: اليوم ، يقع الشعب السوري ضحية واحدة من أكبر المآسي في التاريخ. أعلم أن معظم الكتاب السوريين يعيشون في المنفى. هل تعتقد أن هؤلاء الكتاب لديهم القوة الكافية لإعلان مأساة سوريا للعالم؟ وكيف تجد الأعمال الأدبية التي تم إنتاجها خاصة في السنوات العشر الماضية؟



أريد من رواياتي أن تقدم الحياة في مشهد كبير وعريض يهتم بالإنسان وإشكالاته وأزماته المادية والروحية

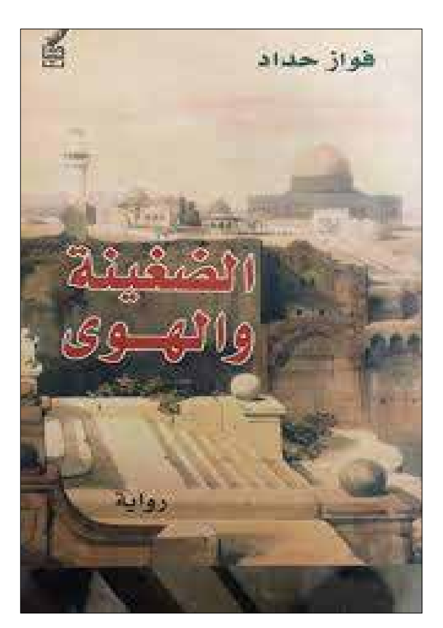


فواز حداد: للأسف، العالم لا يقرأ، ولا يريد، خلال هذه الفترة، كُتبت مئات آلاف المقالات والأبحاث والدراسات، وصدرت عشرات الكتب، عسى العالم يعرف، لاسيما وقد كانت المأساة السورية خبرًا يوميًا في وسائل الإعلام، تتجدد كل لحظة على إيقاع القصف والنزوح والموت. كذلك صدرت خلالها أعمال روائية وقصصية نحو خمسمئة بعضها لا تزيد عن شهادات روائية، وبعضها توثيقية، كتّاب يسردون ما حصل معهم أو ما كانوا شاهدين عليه، تجارب شخصية مؤلمة وحارة.. وبعضها روايات لروائيين يدركون ماهية الفن الروائي يكتبون بإخلاص عن الجحيم المندلع في أرجاء سوريا، ما الذي ترجم منها إلى لغات العالم؟ أكاد أقول لا شيء، بالمقابل هناك تفاهات روائية روّج لها على أنها تعبير عن الثورة.

تياران

الجديد: خلال السنوات العشر الماضية ظهر تياران من الكتابة الإبداعية العربية، أحدهما سافر مع الثورات المطالبة بالحرية والديمقراطية، وتمسك تيار آخر بالموقف الذي قدمته علاقته بالاستبداد والأنظمة السائدة. ما طبيعة هذا الانقسام من وجهة نظرك وهل له تفسير يتجاوز الجمالية السياسية والأدبية والثقافية؟

فواز حداد: هذه المواقف لا علاقة لها بالجماليات الأدبية. إنها مواقف مبنية على المصلحة والسياسة، هناك مثقفون منتفعون من الأنظمة، وهي فرصة ليحصلوا على المكاسب، ومثقفون تابعون لأحزابهم، منهم يساريون اختاروا الاعتقاد بأن النظام ضد أميركا، فانحازوا إليه، وهناك من يعتقدون بالدور الإيراني فتحالفوا معه، وهم يدركون جميعا أنهم ضد شعوبهم، فزعموا أن الشعوب جاهلة. أما المثقفون الذين يدركون معنى الثقافة، وأدوارهم في الحياة، فوقفوا مع الناس في صراعهم ضد الطغيان، مع أنهم وقفوا ضد مصالحهم، وفقدوا وظائفهم







ومصدر عيشهم. تلك هي الثقافة الحقيقية، في سوريا اليوم، ليس هناك أوضح من هذا الصراع، لا حياد ولا مواقف رمادية، الحق جليّ، والباطل جليّ.

الرواية والترجمة

الجديد: لديك رواية مترجمة إلى الألمانية لكن لا نجد لك روايات في الإنكليزية والفرنسية فضلا عن التركية واليونانية.. لماذا تأخرت ترجمة أعمالك إلى لغات أخرى في حين نجد أن بعض الروائيين السوريين ممن هم أقل قوة أدبية وحضوراً لدى القارئ السوري والعربي حاضرين في الترجمة على أكثر من لغة؟

فواز حداد: إنها قصة علاقات شخصية وقنوات سرية، لا أهمية الكتاب ولا الكاتب، هناك جهات لها مصلحة في ترشيح هذا والتعتيم على ذاك، حتى أنهم مستعدون لإعادة صياغة الكتاب ليبدو مقبولا للترجمة. السؤال يجب أن يتوجه إليهم.

كما أن هناك تشددا مبالغا فيه، من دور النشر البريطانية والفرنسية، لا يعتقدون أن هناك أدبا في سوريا، أو يريدون من الكاتب تمويل عمله، أو يجب أن تكون الرواية قصيرة، أو أن يدفع ثمن الترجمة، هذا إذا كان الكتاب جيدا. بينما هناك اعمال مؤّلت بآلاف الدولارات من أجل أن تترجم. هل يعتقدون أن الكاتب السوري اللاجئ لديه عشرة آلاف دولار يدفعها لقاء ترجمة ونشر كتابه ، ثم ليرمى في المستودعات، هذا إذا نشر؟ عادة يرفضون من دون الاطلاع على العمل أو لمجرد أن الكاتب سوري.

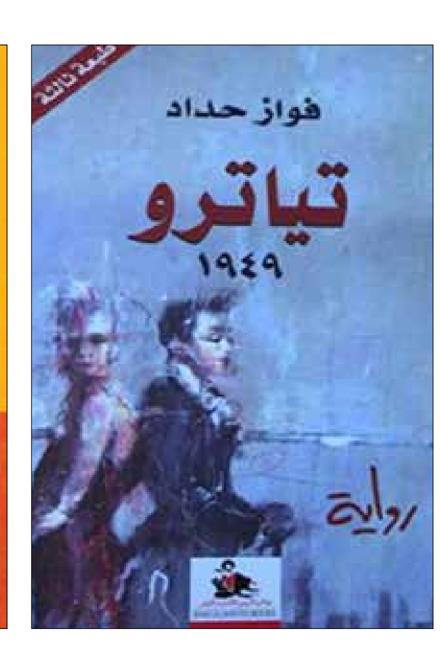
بالنسبة إلى كتابي المترجم إلى الألمانية قرأه المترجم الدكتور غونتر أورت وأعجب به، وعرضه على دار النشر أوفباو، فاطلعوا عليه، مع صدوره مولوا جولة في ثلاثة بلدان، ألمانيا والنمسا وسويسرا، وكانت ردود الفعل في الصحافة ممتازة. وأعيد طبعه بنسخة ورقية. ذلك هو الطريق الصحيح لاختيار كتاب للترجمة، لا أن يقف الكاتب على أبواب دور النشر، تلك مسؤوليتها، إذا أرادوا الاهتمام بما ينشر في دول يجهلونها، وليس بوساطات من مافيات نشر الروايات المترجمة التي احتكرت هذه المهمات الثقافية.

الجديد: نتطلع إلى قراءة رواياتك باللغة التركية في أسرع وقت ممكن.

فواز حداد: هذا ما آمله، وأرغب فيه. أمنية عسى تتحقق.

روائيون من العالم

الجديد: ما هي روايات الأدب العالمي التي تحب قراءتها؟ أنا متأكد من أننا قرأنا الكثير من الأسماء الشائعة، وهذا يبدو







مثيرًا للغاية بالنسبة إليّ.

فواز حداد: على سبيل المثال، بلزاك، ستاندال، ديكنز، توماس مان، إديث وارتون، فوكنر، إيريس ميردوخ، روث، أوستر، وجراهام جرين، في العقود الأخيرة ماركيز، أما نجيب محفوظ فقد قرأت كل كلمة كتبها، إنه أستاذ ومعلم كبير، لقد استفدت منه كثيرًا.

في الواقع أعجب بالكثير من الروائيين، دائما ما أجد شيئا يلفت اهتمامي بقوة، أهتم بالروائيين الذين أسمع بهم لأول مرة. أبدو وكأنني مكتشف مواهب، وإن كنت متشددا في أحكامي.

أقرأ دونما تحديد، أقرأ لأعيش أكثر من حياة، ربما مئات وآلاف الحيوات، القراءة عندي متعة وتعلم ودرس وعبرة وتذوق للجمال والأفكار، إنها على علاقة بالروح.. وتضج بالحياة، ما يجعلني أدرك أن هناك أكثر من واقع وتاريخ، ونحن متشابهون أيضًا إلى حد أنني هم، وهم أنا، وأنني في هذا العالم لست وحيدا ولا مهمشا، ما دمت على صلة بهذا العالم الروائي الغني. كان يثري واقعي، وأرغب في المساهمة فيه.

الجديد: هل هناك رسالة تريد أن توجهها للقراء الأتراك؟

فواز حداد: نحن نعرفكم، ربما ليس بالقدر الكافي، أريد التعرف إليكم أكثر، بقدر ما أحس أنني قريب منكم، وأنتم لستم بعيدين عني. الكتب بوسعها أن تسهم بالتقارب بيننا، وأعتقد أنها تتم بشكل حسن من دون أفكار مسبقة، وإذا كان، فيمكن تصحيحها. إنها الجغرافيا. ليس أننا جيران فقط، بل أقرباء أيضا، الكثير من العائلات في سوريا أصولها تركية، لا تخفيها أسماؤهم، ولا ذلك التأثر والتأثير المتبادل بيننا، في العادات والتقاليد والطعام. بالمناسبة أنا من منطقة سوق ساروجة في دمشق، وتدعى إسطنبول الصغيرة، لأنها تشبه إسطنبول. زرت تركيا وأحببتها، أحسست بأنني لم أغادر بلدي، شعرت بالألفة بين معالمها، وفي حاراتها ومساجدها. منذ وطأت أرضها، أحسست أنها بلدي أيضًا.

هناك ما ينبغي قوله لأصدقائنا الأتراك، إن الذين لجأوا إليكم هاربين من الموت، لديهم بيوت وأراض وحقول وأعمال ووظائف اضطروا إلى تركها نجاة بأرواحهم، في انتظار العدالة الدولية، ما حل بهم كان من جراء نظام مجرم، بمساعدة الروس والنظام الطائفي الإيراني وميليشياته المذهبية. دعونا نشعر أنكم إخوتنا في الإنسانية، دعونا نستعيد هذه الروابط بيننا، ليست كلاما يقال، إنها حقيقية كحقيقة هذه الأرض والإنسانية التي تجمع بيننا.

أجرت الحوار:
بيرين بيرسايجيلي مُوت

أعمال الكاتب

- «موزاييك دمشق 39»: رواية، ط1 عام1991 عن دار الأهالي، ط2 عن دار التكوين عام 2007.
- «تياترو 1949»: رواية، ط1 عام 1994 إصدار خاص، ط2 عن دار التكوين عام 2007. حُوِّلت إلى عمل مسرحي عُرض في دمشق.
- «صورة الروائي»ك رواية، ط1 عن دار عطية عام1998، ط2 عن دار التكوين 2007.
- «الولد الجاهل»: رواية، ط1 عن دار الكنوز الأدبية عام2000، ط2 عن دار التكوين عام 2007.
- «الضغينة والهوى»: رواية، ط1 عن دار كنعان عام2001، ط2 2004، طبعة جديدة عن دار رياض الريس عام 2010. حُوِّلت إلى مسلسل تلفزيوني بعنوان «الدوامة»
- «مرسال الغرام»: رواية، عن دار رياض الريس عام 2004.
- «مشهد عابر»: رواية، عن دار رياض الريس عام 2007.
- «المترجم الخائن»: رواية، عن دار رياض الريس عام 2008.
- «عزف منفرد على البيانو»: رواية، عن دار رياض الريس عام 2009.
- «جنود الله»: رواية، عن دار رياض الريس عام 2010.
- «خطوط النار»: رواية، عن دار رياض الريس عام 2011.
- «السوريون الأعداء»: رواية، عن دار رياض الريس عام 2014.
- مجموعة قصص قصيرة تحت عنوان «الرسالة الأخيرة»، ط1 عن وزارة الثقافة عام 1994، ط2 عن دار التكوين 2007.
- «الشاعر وجامع الهوامش»: رواية، عن دار رياض الريس عام 2017.
- «تفسير اللاشيء»: رواية، دار رياض الريس ..بيروت ..2020.
- «يوم الحساب» : رواية، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2021.

منشورات أخرى

- «الواقع أولاً» : شهادة روائية.
- «الثورة السورية» : الأيام الأولى من يوم الغضب إلى يوم الحسم، 2013.



الإنسان مركز الكون

من النقطة تبدأ اللغة ويترامى الوجود
الفن والعلم بين دافنشي وابن مقلة

خالد الساعي

عمل للفنان خالد الساعي مقابل الإنسان الفيتروفي لدافنشي

الفن والعلم وجهان لعملة واحدة، بل إنهما ضرورتان متلازمتان للوصول إلى الكمال التقني في الإبداع، وهما من دلائل التقدم الحضاري للأمم ومؤشر عليه، وما من أمة تنهض دون تلك المكونات، وهذا ما نجده جليّا في فنون النهضة الأوروبية وعلومها، ونجده أيضا في الفترات الذهبية للإشعاع العربي والإسلامي، كما في الفترات الأموية والعباسية والأندلسية، ومن هنا أقيم مقاربة بين فن التصوير (الرسم) الغربي وفن الخط العربي، كنموذجين لفترات الإشعاع الحضاري لدى تلكما الثقافتين، وتتكون هذه الدراسة من سلسلة ملاحظات ومقارنات عن هذين الفنين وعن الاشتراكات والتقاطعات في الفكر الخاص بك منهما، والبحث في مرجعيات كل منهما متى يتقاربان ومتى يبتعدان.

في الجزء الأول من الدراسة عقدت مقارنة بين الرجل الفيتروفي التي قام بها ليوناردو دافنشي ودائرة الخط المنسوب للخطاط ابن مقلة (وهي رسم لدائرة وفيها تقع أو تتموضع الحروف ضمن نظام اشتقاقي مدهش لأشكال ومفاصل الحروف العربية) وفيه تتجلى العلاقة العضوية والتشريحية بين الحروف، بينما في رسم دافنشي يكون الرجل فيها هو الحروف الآدمية التي تتموضع بالدائرة على نحو يتيح القياس والمقاربة مع الرسم الأول.

حاول دافنشي إيجاد علاقة بين الإنسان والطبيعة والكون من خلال التأمل والقياس في سعي لإيجاد هندسة تثبت نظريته، وفيها يبحث عن نظام رياضي لإيجاد الشكل الأمثل لجسم الإنسان ككل، وعن علاقة الأجزاء ببعضها البعض. من هنا أتى مفهوم "النسبة الذهبية" كوحدة أساسية للقياس وإنشاء نظام علاقات معين يضبط تلك العلاقات ويحدد نسب الجمال والكمال. وهذا الإيمان بوجود تجانس وتناسب ما بين جسد الإنسان والكون دفعه إلى الاعتماد على شكلين هما أهم الأشكال الهندسية في الطبيعة ونعني بهما المربع والدائرة. فالمربع يرمز للمادية من خلال أضلاعه الأربعة التي ترمز إلى العناصر الأربعة والجهات الأربع. أما الدائرة فترمز إلى الروح وترمز إلى اللانهائية. فالمربع يرمز إلى الثبات والسكون والدائرة ترمز إلى الحركة المطلقة. وقد أخذ دافنشي رسمين لرجلين ووضعهما داخل رسم الدائرة، لكن الدائرة كانت ترمز للرجل الذي يفتح ذراعيه وساقيه، والمربع للرجل الثابت وبقيت نقطة تلاقي قطري المربع والدائرة متمثلة هي سرّة الإنسان. وهنا تنبغي المقاربة والمقابلة وأعني أن الخطاط ابن مقلة رسم الدائرة التي يشكل حرف الألف قطرها، وأخذ حروف خط الثلث (وهو أهم الخطوط العربية على الإطلاق لأن النسبة الذهبية تنطبق عليه تماما وهو الخط الذي طبق عليه ابن مقلة نظريته) لكن ابن مقلة استعان بالخط الكوفي في رسمه، أقصد بحرف الألف، بعد أن جعل شكله هندسيا منتظماً، واشتق النقطة التي أصبحت وحدة القياس. لكن نظريته التشريحية على الخط طبقها على خط الثلث، وبالتالي اعتمد الخط المربع الكوفي كرمز للثبات والمادة (وهو يقابل الرجل في المربع في دائرة دافنشي) بينما الدائرة، والتي وقعت فيها الحروف في تقاطعاتها وعلاقاتها العضوية كانت في خط الثلث،

وبالتالي فهي مشتقة من الخط الروحاني واللامتناهي الحركة عكس الخط الكوفي المادي الثابت.

عند دافنشي يكون طول الذراعين ممدودتين مساوياً لطول الإنسان، وعند ابن مقلة طول حرف الألف يساوي قطر الدائرة، وبالتالي فإن طول الإنسان عند دافنشي يساوي طول حرف الألف عند الخطاط ابن مقلة.

الرجلان المتراكبان في رسم دافنشي يقابلان حرفي الألف واللام عند ابن مقلة.

عند دافنشي الدراسة كانت بمثابة كوزموغرافية للعالم المصغر، ويقصد أن الإنسان عالم مصغر تنطبق عليه الهندسة الكونية في ترابطه مع الكون، ويشبه دافنشي عمل جسم الإنسان لآلية عمل الكون:

وأفرض ذاتي بالتوهم مركزا   وأبعث مني للمحيط أشعتي

فما الخط إلا السطح، والسطح لا يَرى   سوى الخط والمجموع عين لنقطتي

ابن مقلة يشتغل على المجرد والروحاني، ويحاول ربطه بالإنسان، وبالتالي؛ فالإنسان عند دافنشي هو جزء من الكون ويقع تحت نظامه ضمن علاقة رياضية هندسية أساسها الدائرة ووحدتها الأساسية هي المستطيل الذي يمثل النسبة الذهبية، بينما ابن مقلة يحاول أنسنة الحرف وتطبيق ذلك عن طريق اعتماد الدائرة أساسا لتلك الهندسة، والنقطة (نقطة الحروف في الخط العربي) لها الأبعاد ذاتها في النسبة الذهبية عند الفنانين في عصر النهضة الأوروبية في فن الرسم، وفي الفن عموما.

دافنشي وابن مقلة يلتقيان عند مركزية الإنسان في الوجود، وكلاهما يعتبر الإنسان مركز الكون، مركز الدائرة ومن هنا تنطلق الهندسة والقياسات.

يحضر هنا مثال مدهش ويجمع فكرتيهما معا دفعة واحدة، وهو رسم تشريحي لحرف الألف في "كتاب النقط" لأبي عمر الداني، وفيه رسم الإنسان بطوله الكامل في وضعه الجانبي، ووضع حرف الألف من خط الثلث مقابلها، وأخذ يقارن ويطابق، إلى أن توصل إلى أن طول الحرف هو 7 إلى 8 نقاط، وهذا يقابل طول الإنسان بالنسبة إلى أبعاد الرأس في رسوم فن النهضة. أعني أن الرأس والنقطة هما وحدتا القياس لتحديد طول (وباقي أبعاد) الجسد/الحرف.

يقول المفكر والشاعر ابن عربي:

أتزعم أنك جرم صغير   وفيك انطوى العالم الأكبر

هنا أجدها مصادفة بل مقاربة عجيبة بينها وبين دراسة دافنشي التي تعتبر جسد الإنسان كوزموغرافية للعالم المصغر (الإنسان). ابن عربي يدعو الإنسان كعالم مصغر وعالم يعكس العالم الكبير.

تلتقي الهندسة الكونية والهندسة المجردة في جسد الإنسان، الأولى ترمز إلى العالم المادي، والأخرى ترمز إلى عالم الروح، وبالتالي فإن الإنسان الكامل هو من جسد وروح.

كان ليوناردو يكتب ويرسم باليد اليسرى، وكانت كتاباته مقلوبة يمكن قراءتها على المرآة، وكان ابن مقلة يكتب باليمين ثم أصبح يكتب باليد اليسرى، في النيجة كان دافنشي يكتب بنظام الكتابة العربية من اليمين إلى اليسار، وكأن كتاباته هي انعكاس لكتابة ابن مقلة.

كان طول الإنسان الذكر البالغ عند ليوناردو هو أربعة أذرع أي 24 مرة من طول كف الإنسان.

أصبح ابن مقلة يكتب بـ24 نوعا من أنواع الخط العربي، وهو الذي كان يعرف الموسيقى والفلك والشعر تماما مثل ليوناردو.

نستنتج أن الإنسان هو مركز الكون عند ذينك الفنانين، وأن الإنسان هو وحدة القياس لهذا الكون، وهو بحد ذاته كون مصغر والإنسان الكامل. ومن النقطة/الرأس تنتظم هندسة اللغة والكون معا.

كل العلوم والفنون في فترة عصر النهضة الأوروبية اعتبرت أن الإنسان هو أساس الكون هندسيا وروحيا، وهذا أيضا ما حصل في فترة ابن مقلة وهي الفترة العباسية والتي تعتبر من أهم فترات الازدهار في الفن العربي والإسلامي، حيث كان المتنبي والنفّري واللغويون الكبار وعدد لا يحصى من العلماء والأطباء والمفكرين.

اذا فترة توهج في الفنون والعلوم في أوروبا وأقصد في عصر النهضة تقابلها مرة مثيلة في العهد العباسي في التاريخ العربي في فني الرسم الأوروبي والخط العربي كانت تلك الفترة التأسيسية لعلم الجمال الرياضي والهندسة والتي كانت الركيزة لتحول هذين الفنين إلى فنون علمية أعني تلاحم الفن والعلم بغية الكمال والجمال في أوجها بل في مرحلة التأصيل.

في المراجع العربية الموثقة وهي كثيرة يعتبر ابن مقلة مهندس الخط العربي حيث يقول كتاب "صبح الأعشى" (وهو كتاب مهم عن علم الخط والكتابة): انتهت جودة الخط وتحريره إلى الوزير ابن مقلة، وهو الذي هندس الحروف وجاد تحريرها وعنه انتشر الخط في مشارق الأرض ومغاربها.

وقال عنه ياقوت الحموي إنه أوحد في الدنيا، وبالتالي دافنشي وابن مقلة كلاهما

خالد الساعي

أوحد في عالمه.

وكما هي مشيئة كل فن وعلم بل مشيئة الحياة نفسها، أنه كلما اكتملت حلقة بدأت أخرى، وكلما وصل فن إلى عتبة خلق له أفقا آخر أوسع، أو أدى إلى تجاوز السابق لاجتراح تحد جديد، وفهم آخر للفن والحياة، وهكذا توالت مدارس فن الرسم أو فن التصوير، لتمر بتأويلات وتنويعات كلها تستند بشكل أو بآخر إلى النسبة الذهبية كمقياس ضمني للجسد، لكنها تضعه ضمن معادلات مختلفة، أكان ذلك في محيط اللوحة أو شكلها أو موضوعاتها، أعني مثلا التنوع في موضوعة التكوينات الفنية التقليدية، أو السياقات اللونية، أو حتى الانحرافات الطفيفة في شكل الجسد، أو الموضوعات، فها هو الباروك (تيار فني جمالي) يضع نظرية اللاّتجانس والتضخيم والمبالغات، وها هي الكلاسيكية الجديدة تدعو إلى رصانة الموضوعات وفن الروكوكو يعيد التناغم والرقة، أكان في الشكل أو في الموضوعات، لكن مع مرور الزمن حدثت ثورات على صعيد الفن التشكيلي الغربي تمردت على النسبة الذهبية، بل أطاحت بها في النهاية وخلقت توازنات جديدة شكليا وفكريا، أعني المدارس الفنية الحديثة كالتعبيرية والتكعيبية. ففي الفن الغربي بعد أن كانت الدائرة رمزاً للكمال، والنسبة الذهبية هي منطلق البناء في عملية الرسم، غادرها الفنانون، وأصبح عمل الفنانين على البعد الثالث بشكل أوضح وأكثر تفصيلا. وكان الفنانون الحديثون، ومنهم جورج براك وبابلو بيكاسو، قد ساهموا في تحطيم الأشكال المثالية وإيجاد نظريات جديدة يستند إليها البناء الفني، فعمدت التكعيبية إلى إرجاع الأشكال في الطبيعة إلى وحدات أساسية هندسية، واختصرتها بدراسة تستند إلى الخط المستقيم والخط المنحني وما ينتج بينهما، فصارت الدائرة كرة في الشكل الفراغي، والخط المستقيم أصبح عموداً، وتم إرجاع الأشكال إلى دائرة/كرة، مربع/مكعب، ومثلث/هرم، وهذه الأشكال أصبحت أساس البناء والتحليل في فن الرسم، وتتجلى في أعمال المدرسة التكعيبية، وكذلك أعمال بول سيزان وماتيس أيضاً، فهي تصبّ في هذا التيار، ومن ثم أصبح التركيز على الهدم والبناء، أقصد التفكيك وإعادة بناء الأشكال حسب النظرية التكعيبية، وهذا ينطبق أيضا على أعمال بعض النحاتين، وأعمال بيكاسو خير دليل.

بالمقابل في فن الخط جرى إرساء قواعد متنوعة على أنواع الخطوط، فتم اعتماد الدائرة والمثلث في خط الثلث، والمربع والمستطيل والدائرة في كل أنواع الخط الكوفي، والشكل البيضوي في أربعة مستويات في خط التعليق والأشكال (المعيّن، وشكل الدمعة، والشكل البيضوي في خط الديواني الجلي، وتم إنشاء نظام معقد في بناء شكل الكلمة والجملة واللوحة. ولا ننسى دوما أنها كلها تخضع لنظام القياس النقطي، قياس أبعاد كل حرف بالنقط، وحتى الكلمة والتقاءات الحروف كلها خضعت لميزان نقطي دقيق، ويجدر الذكر أن لكل خط نقطة تختلف في قياسها وأبعادها وزاوية كتابتها من خط إلى آخر، وبالتالي فكل خط يتخذ من نقطته وحدة قياس. وتم إنجاز أعمال غاية في الانسجام والتناغُم في الخط الكوفي بأنواعه، والخطوط في قصر الحمراء في غرناطة، والخطوط في قبور السعديين في مراكش، يمكن اعتبارها خير مثال على

محمود حماد

الهندسة المستندة على المربع وتولد أشكاله ضمن أنظمة دقيقة ومدروسة بعناية فائقة.

وتم اعتبار الشكل الدائري في اللوحة الخطية التقليدية في خط الثلث تحديداً أكمل الأشكال وأجملها، ولكنها أيضا أصعب الأشكال لإتمامها فنيا.

النصوص الخطية لم تكن كلها مأخوذة من النصوص المقدسة: قرآن، إنجيل، أو توراة، بل إنها تعدّتها إلى نصوص شعرية وأدبية، كما في أشعار ابن زمرّك في نصوص لوحات قصر الحمراء. ويعد الخطاط سامي أفندي أفضل من أنتج لوحات بالشكل الدائري في خط الثلث الجلي، وتعد الآن مرجعا من كلاسيكيات الخط كما لوحات "فالله خير حافظا" وغيرها. كما ويعتبر الخطاط الفنان المعاصر داوود بكتاش هو خير وريث للخطاط سامي أفندي، تحديداً في لوحته "إن الله إذا أنعم على عبد نعمة أحب أن يرى أثرها عليه". لكن الخطاطين المعاصرين لم يقفوا عند ذلك، فقد أنتجوا أعمالاً خطية مدهشة تستند إلى نصوص أدبية، ولا تزال حتى الآن تُنتج أعمال بهذه الصيغة، لكن بعض الفنانين ذهبوا أبعد من ذلك، فصاروا يشتغلون على ثيمة أو موضوعة، وبالتالي تحولت اللوحة الخطية الدائرية تدريجياً إلى لوحة تجريدية بحتة، وتم تحريرها من اللغة ودفعها إلى لغة الحرف الجمالية والتشكيلية، وصارت اللوحة الخطية العربية توازي اللوحة التجريدية في الفن الأوروبي، وأكثر من ذلك تم إنتاج اللوحات بالألوان، وظهر الاهتمام بالملمس والايحاء في شكل الحرف، وتم إعطاء الفضاء والفراغ قيمة أخرى، كما لوحات منصور بدوي ونجا المهداوي* وغيرهم وأصبحت هذه الأعمال توازي أعمال كاندينسكي * (التجريدية الغنائية). ولأقف هنا عند نجا المهداوي، وهو فنان يعتمد الحرفَ بمفهومه المجرد مادته الأساس في إنتاج أعماله، وهذا الفنان اعتمد الخط القيرواني، والخط الكوفي القاجاري، وروح خط الديواني، والخط المغربي، وأعاد إنتاجها في منظومة مبتكرة، تجريدية جرافيكية مدهشة تتيح له، على الدوام، إنتاج صيغ جديدة لأشكال الحرف، أعني هنا حرف نجا الذي ينتمي بصريا وحركيا إلى شكل الحرف لكنه، لا يمثل الأصوات والحروف المتعارف عليها باللغة العربية، ولا حتى طريقة إنتاج الجمل والوحدات الخطية، لغة تجريدية بحتة هي أبجديته الخاصة، وبها استمر في إبداع الأعمال الفنية على مدى عشرات السنين، فنان عرف كيف يستخلص من الحرف إمكانات جديدة ومغايرة، والأهم أن يبتكر إبداعه الخاص، فالمتتبع لأعماله سيرى التنوع الكبير في الطرح البصري للحرف، والذي تبناه على مدى أكثر من 50 عاما، وكيف أن كل مرحلة عنده لها سماتها وتمايزها.

لأنتقل إلى أعمال الفنان المغربي محمد بستان حيث يتجلى بعد آخر لعمل لوحة الدائرة، هنا تأخذ اللوحات بعداً روحانياً يستند إلى الفكر التأملي الصوفي، بالاعتماد على تقنية مختلفة وهي تقنية الكتابة على الرق بالأحبار والألوان والأصباغ الطبيعية، وقد أخذت هذه الألوان مسحة تعبيرية روحانية، وعمد الفنان إلى كسر الدائرة في معظم تكويناته، وكأنها تفتتح علاقة الإنسان بالطبيعة أو الخالق، ولكنها أيضا تقترح علاقة جديدة بين الفضاء والكون والإنسان، حتى لكأنها صدى لتأمل الإنسان في الفضاء والمجرّة حيث يتحول الإنسان فيها إلى حرف، جرم صغير في هذا الفضاء اللامتناهي، وكأن حشود حروف لوحاته هي رموز للبشر على تنوع الأشكال والحجوم، وعلى تنوع مشارب

محمود حماد



خالد الساعي

البشر وهيئاتهم. الحرف في بعض تعريفاته هو الحافة، أو الفاصل بين عالمين، عالم التجريد وعالم الواقع، العالم الروحي والعالم المادي، ولكن الحرف أيضا هو في حدّ ذاته عالم يحتوي على صفات العالمين الروحي والمادي معا، فأصحاب الحضرة لا يقفون في الحرف، بل يعبرونه صوب المعنى الخالص.

على أن تجربة أخرى هامة هي تجربة الفنان محمد بديع البوسوني من المغرب تأخذ بعدا كونياً مدهشاً، فتتحول الحروف عنده في تركيباتها الدائرية والكروية إلى كواكب تسبح في الفضاء: وكأنها انفلتت من الهندسة ثنائية البعدين إلى ما هو أكثر من ثلاثي الأبعاد، تحول من العالم الذهني إلى المادي حيث يرسم كينونة مادية افتراضية، ولكل كتلة، أو كرة، خواص مختلفة، وكأنها تعيد تمثيل الكون في صيغ مبتكرة تستند إلى حس صوفي ومادي في الوقت نفسه، وإلى نظام هندسي دقيق وكأنه ارتسام وتقفٍّ لحركة الكواكب منظورة من عالمنا الأرضي. وتلك الأعمال أعطت الحرف العربي بعداً كونيًا متجلياً تماماً كما يقول المفكر ابن عربي "إن الحروف أمة من الأمم".

ولا يكتفي الفنان البوسوني بأعمال ثابتة، أقصد لوحات لكنه يتجاوز ذلك إلى كل ما هو متاح ومتخيل وممكن في الفن والمادة، حيث عمل على إنتاج أعمال فراغية وأعمال amination وأخرى ثلاثية الأبعاد، وغيرها فيديو حركية فيها الحرف وكأنه يقوم برقصات كونية في الفضاء، وكأن الفنان هنا يتمثل قول التوحيدي * "إن للحرف حركة مثل حركة الراقصين". يسمي الفنان التشكيلي المغربي محمد بديع أعماله بـ"شمسيات"، وهذه خير دليل على اقتناص الأفكار الكونية لعمله، فتبدو الكتل الكروية الهندسية المؤلفة من حروف وهي تسبح في الفضاء كأنها شموس وكواكب، والكون كله يقوم بالحركة/رقص، وهي تسبّح خالقها.

وهناك فنان رائد اشتغل على الحرف بشكل مدهش، وكأنه يحاكي التكعيبية بلغة الحرف العربي، ولكن بسنديه اللغوي والتشكيلي، وأعني به الفنان سامي برهان ابن حلب، والذي اشتغل على طاقة الكلمة ومآلاتها كمفتاح لمعنى كبير، أو كإشارة بعيدة لقول أو حكمة، على الرغم من ذلك فقد بقي ماسكا بزمام لوحته كعمل فريد تتحقق فيه عناصر العمل التجريدي بأمانة، ضمن هندسة روحانية فراغية أعطت للحرف بعدا جديدا.

ولعل هناك تناصا لتجربته مع تجربة الرائد محمود حماد، الذي اتخذ من الحرف بمعنييه العرفاني والتجريدي رهانا فنيا، فأنتج أعمالا رائدة كانت ملهمة للكثير من الفنانين. هناك تمايز واختلاف بين تجربتي محمود حماد وسامي برهان لكنهما يلتقيان كثيرا في البعد الصوفي والعرفاني، وكذلك في بعض الصيغ الفنية التي تعتمد القوس والدائرة من طرف والخط المتكسر والأشكال المزوية من طرف، وكل ذلك بغية خلق إيقاع حركي في أعمالهم الفنية الرائدة.

ولا ننسى أن فنانين آخرين ذهبوا بالحرف إلى مواضع أخرى، في فن النحت أو الغرافيك، والأعمال التركيبية، وهناك أيضا عدد غير محدود ممن اشتغلوا على طاقة الحرف ضمن سياقات الفن الحديث، كالاتجاه المفاهيمي أو الأعمال الرمزية وحتى الأعمال التركيبية، كأعمال منير فاطمي وللاّ سعيدي وغيرهما.

هنا ابتعد الحرف كما اللوحة عن منطلقاتهم القديمة قد مضى هؤلاء بنظرياتهم وأفكارهم الجديدة إلى معتركات أخرى، فلم تعد المرتكزات الكلاسيكية أساس إنتاج العمل الفني، بل اختطت مدارس وتيارات كثيرة، حتى ليصعب حصر عدد التيارات التي وصل بعضها إلى خط فردي، لفنان خارج التصنيف.

لكن المدهش أن المدارس انفتحت على بعضها ونتجت تيارات جديدة، وأكثر من ذلك فقد اهتم بعض الفنانين الغربيين بالحرف العربي وأنتجوا أعمالا مدهشة، مثل ماريان أماندا من ألمانيا، ونورية غارسيا من إسبانيا وغيرهما، حتى أن هناك بعض أكاديميات أوروبا أخذت تدرّس الخط العربي كما في مدينة زيورخ بسويسرا، والمدهش أن المدرسين والطلبة كلهم غربيون، ولا ننسى أن بول كلي كان ممن التقطوا الإمكانية التشكيلية للحرف العربي وهو الذي عرف القيروان. وفي الغرب هناك

عمل من مخطوط قديم



محمود حماد

تيارات اعتمدت الحرف كركيزة لمناوراتها التشكيلية علامةً، أو شكلاً مجرداً، وحتى كفضاء غنائي تجريدي.

إن ما حصل، هو أن كلا الفنين، فن الرسم وفن الخط التقيا، ضمن دمجات متعددة ومتنوعة في الفن الحديث، معظمها اتخذت الحرف كعلامة سيميائية أو رمزية، أو حتى في بعدها البصري الصرف (أعمال ضياء العزاوي، جميل حمودي)، وبالتالي فإن فن الرسم في توجهاته الحداثية فتح بابا لاستخدامات الحرف/اللغة، ولعل ممن لهم الفضل بذلك التوجه، عدد من الفنانين مثل بول كلي، والألماني هوفر، وخوان، وحتى بيكاسو، ممن تفطنوا إلى الطاقة الحركية التجريدية والروحانية لهذا الفن، لا أعني استخدام الحرف العربي فحسب، بل استلهام الحرف كعلامة ذات عدة مداليل، وبالنتيجة التقى ليوناردو دافنشي مع ابن مقلة، وهما يستمعان إلى موسيقى القانون.

إن الحرف العربي، كمادة تشكيلية بصرية، وإن كان له بعد أدبي ولغوي وروحي، لكنه يستند إلى بنية تشكيلية غاية في الدقة التشريحية والغنى بصيغ وأشكال وبنيات الحروف، وأيضا هو غاية في الثراء لتنوع أشكال ومدارس الخط والتعبير، وهو يقع ضمن هندسة دقيقة وتفصيلية واسعة ما يجعل منه مادة حية قابلة للتجديد وإعادة الإنتاج والاشتقاق والتحوير، ويستوعب بالضرورة هواجس الفنان المتلك لأدواته، ونزوعه في الخلق والابتكار والتحاور مع الواقع واستشراف المستقبل.

فنان تشكيلي من سوريا مقيم في الإمارات



محمد بستان

خالد الساعي

الحرف جرسُ الوجود

زيارة خاطفة إلى مرسم الفنان خالد الساعي













الناقد الكامل

ت. س. إليوت

ترجمة: خلدون الشمعة

ربما كان كولردج أعظم النقاد الإنكليز، وربما كان آخرهم بمعنى من المعاني. وبعد كولردج أصبح لدينا ماثيو أرنوك، بيد أن أرنوك - وأعتقد أن هذا مسلّم به - كان داعية من دعاة النقد أكثر منه ناقدا. وكان مروجا ومبسطا للأفكار، أكثر منه خالقا لها. وطالما ظلت هذه الجزيرة جزيرة (ولسنا بأقرب إلى القارة(*) مما كان عليه معاصرو أرنولد) فإن أعمال أرنولد تظل هامة. فهي ما تزال بمثابة الجسر عبر القنال، باعتبارها تمثل حاسة جيدة دائما.

منذ أن حاول أرنولد تقويم اعوجاج مواطنيه، سار النقد الإنكليزي في اتجاهين. وعندما لاحظ ناقد متميز في مقال صحفي مؤخرا أن "الشعر أشد أشكال النشاط العقلي تنظيما"، كنا ندرك أننا لم نكن نقرأ لا لكولردج ولا لأرنولد. إذ لا يقتصر الأمر على أن كلمتي "تنظيم" و"نشاط" اللتين تقعان في مقطع واحد، لهما إيحاء غامض ومألوف في اللغة العلمية التي تتميز بها الكتابة الحديثة، وإنما أصبح المرء يسأل أسئلة لم يكن كولردج "أرنولد ليسمحا له بطرحها. فكيف يمكن أن يكون الشعر- على سبيل المثال - أشد تنظيما من عالم الفلك والفيزياء أو الرياضيات البحتة، وهي العلوم التي نتخيل أنها بالنسبة إلى العالم الذي يزاولها "نشاط عقلي" من نوع منظم تنظيما شديدا..

ويمضي ناقدنا فيقول بسلاسة وصدق:

"إن منظومات الكلمات التي تتطرطش كبقع الدهان على قماش لوحة فارغة، قد تثير الدهشة.. إلا أنها تنطوي على أيّ مغزى في تاريخ الأدب".

"ربما كانت العبارات التي اشتهر بها أرنولد غير كافية، فقد تثير من الشكوك أكثر مما تزيله منها، إلا أنها تنطوي على شيء من المعنى".

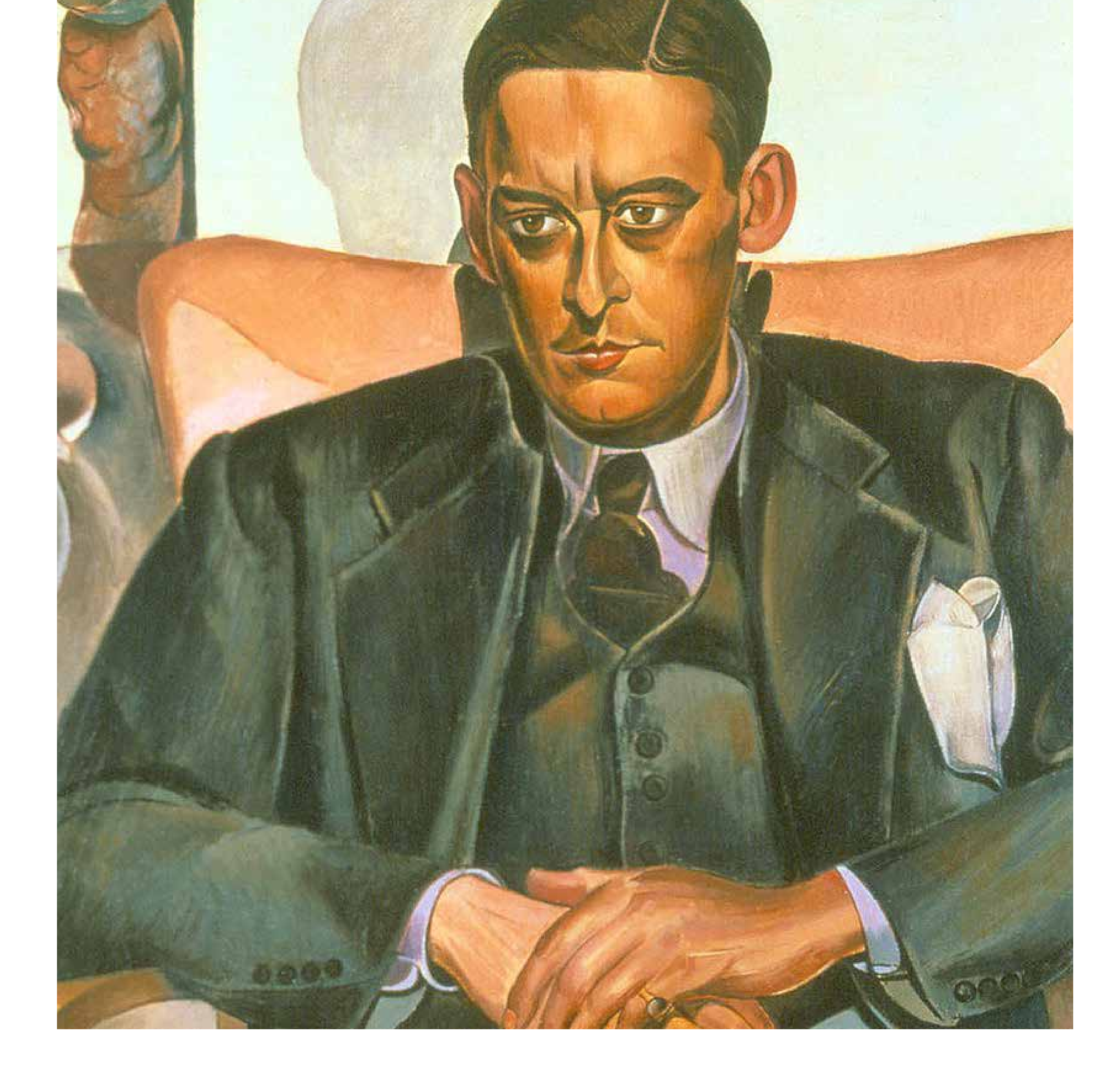
وإذا كانت عبارة على غرار، "أشد أشكال النشاط العقلي تنظيما" هي أفضل تنظيم للفكر يمكن أن يقدمه النقد المعاصر، ممثلا بممثل متميز، فإننا يمكن أن نستنتج أن النقد الحديث متدهور.

إن المرض اللفظي الذي لاحظناه الآن، يمكن أن ندع تشخيصه حتى وقت لاحق، إنه ليس بالمرض الذي يعاني منه السيد آرث سيمونز معاناة شديدة (فالعبارة المقتطفة أعلاه ليست للسيد سيمونز بالطبع). إن السيد سيمونز يمثل الاتجاه الآخر. فهو ممثل لما يدعي دائما بـ"النقد الجمالي" أو "النقد الانطباعي". وهذا النوع من النقد هو الذي أودّ دراسته الآن.

إن السيد سيمونز، خليفة باتر في النقد، وخليفة سوينبرن إلى حد ما]أشعر أن عبارة "مريض أو آسف" ملك مشترك بين هؤلاء الثلاثة[هو "الناقد الانطباعي". إذ يمكن القول إنه، أكثر من سواه، يكشف عن عقل حساس ومثقف - مثقف بفعل تراكم أنواع كثيرة من الانطباعات المستمدة من جميع الفنون ومن العديد من اللغات - أمام العمل الفني. فنقده يعرض أمامنا كالطبق، السجل الأمين للانطباعات التي تفوق انطباعاتنا في عددها وصفائها، لعقل أشد حساسية من عقلنا. إن هذا السجل كما نلاحظ، تأويل، بل ترجمة. ذلك أنه يتعين أن يفرض علينا انطباعات. وهذه الانطباعات إنما يخلفها النقد قدر ما يبثها. ولست أقول للتو إن هذا هو السيد سيمونز، وإنما أقول إن هذا هو الناقد "الانطباعي"، والناقد الانطباعي يفترض أن يكون السيد سيمونز بين يدي كتاب نستطيع أن نتفحصه (1).

إن عشرة مقالات من أصل ثلاثة عشر تعالج مسرحيات لشكسبير كل منها على حدة، ولهذا فمن المناسب أن نتناول واحدة منها كعينة من الكتاب:

"إن أنطونيو وكليوباترا هي في رأيي، أروح مسرحيات شكسبير كلها..".



ومضي السيد سيمونز في تأملاته فإذا بكليوباترا أروع النساء قاطبة:

"إن الملكة التي أنهت سلالة البطالسة، كانت دائما كوكب الشعراء، كوكبا مؤذيا يلقي بأشعته الضارة، بدءا من هوراس وبروبيرنيوس حتى فيكتور هيغو... ولم تكن كذلك بالنسبة إلى الشعراء فحسب...".

نتساءل: ما هو مبرر ذلك.

فيما تنبسط أمامنا صفحة عن كليوبترا و... شيئا فشيئا نجد أن هذه ليست مقالة عن عمل فني أو عمل فكري. فالسيد سيمونز يعيش المسرحية كما يمكن أن يعيشها المرء في المسرح. إنه يستعيد، و......:

"في أيامها الأخيرة، تصل كليوباترا إلى درجة معينة من الرفعة والسمو، فهي تفضل الموت ألف مرة على العيش مادة للسخرية والازدراء في أفواه الرجال، إنها امرأة حتى اللحظة الأخيرة... وهكذا تموت... وتنتهي المسرحية بلمسة من حسرة بالغة...".

إن انطباعات السيد سيمونز وقد قدمتها على نحو غير عادل، على نحو ممزق أشبه شيء بأوراق ثمرة (أرضي شوكي)، تصبح شديدة الشبه بنوع شائع من المحاضرات

الأدبية المألوفة، حيث تعاد رواية قصص المسرحيات أو الروايات، وتقدم دوافع الشخصيات. وبذلك يصبح العمل الفني أسهل بالنسبة إلى المبتدئ. غير أن هذا ليس بالسبب الذي يدعو السيد سيمونز للكتابة. فالسبب الذي نجد من أجله شبها بين مقالته وبين هذا الشكل من التعليم، هو أن "أنطونيو وكليوباترا" مسرحية نحن على معرفة جيدة بها، ولدينا على ذلك، انطباعاتنا الخاصة عنها. إننا قادرون على أن نمتع أنفسها بانطباعاتنا عن الشخصيات وعواطفها. كما أننا لا نجد انطباعات شخص آخر، مهما كانت حساسة، منطوية على مغزى كبير. ولكننا إذا تمكنا من استعادة الزمن الذي كنا نجهل خلاله الرمزيين الفرنسيين، ثم طالعنا كتاب "الحركة الرمزية في الأدب" فإننا نتذكر ذاك الكتاب باعتباره مقدمة لمشاعر جديدة كليا، باعتباره كشفا. وبعد أن نكون قد قرأنا "فرلين" و"لافورغ"، و"رامبو"، وعدنا إلى كتاب السيد سيمونز، فقد نجد أن انطباعاتا تختلف عن انطباعاته. إذ يحتمل ألا تكون للكتاب قيمة دائمة بالنسبة إلى القارئ، إلا أنه قد أدى إلى نتائج ذات أهمية دائمة له.

إن التساؤل لا يتصل بما إذا كانت انطباعات السيد سيمونز "صادقة" أو "زائفة". فإذا كنت تستطيع أن تعزل "الانطباع"، الشعور الصافي، فتجد بطبيعة الحال أنه ليس صادقا ولا هو بمزيف. والمسألة هي أنك لا تستقر إطلاقا على شعور صاف، وإنما يكون لك رد فعل بطريقة من طريقتين. أو ربما كما أرى السيد سيمونز يفعل، يكون لك رد فعل هو مزيج من الطريقتين. ففي اللحظة التي تحاول فيها أن تصوغ الانطباعات في كلمات، فإنك إما أن تبدأ بالتحليل والتركيب، من أجل أن "eriger en lois" أو تبدأ بخلق شيء آخر. ومن الخطير أن "سونيبرن" الذي تأثر السيد سيمونز بشعره في يوم من الأيام، إنسان مختلف في شعره عنه في نقده، إلى حد أنه إنما يقوم بإرضاء حافز آخر: فهو ينقد، يشرح، يرتب. وقد نقول إن هذا ليس بنقد ناقد، إنه نقد عاطفي وليس عقلانيا، هذا على الرغم من أن هناك رأيين فيما يتصل بهذا الأمر، ولكن باتجاه التحليل والتركيب، ونحو الشروع في "ériger en lois" وليس باتجاه الخلق. وهكذا فأنا أستنتج أن "سونيبرن" قد وجد مفرغا كافيا للدافع الإبداعي في شعره. ولم يجد شيئا من ذلك في نثره النقدي. إن أسلوب هذا الأخير نثري في جوهره. ونثر السيد سيمونز هو أشد شبها بشعر "سونيبرن" منه بنثره. ويخيل لي - على الرغم من أن فكر المرء يتحرك هنا في ظلام دامس - أن السيد سيمونز هو أشد قلقا، وتأثرا، بما يقرأ، مما كان عليه "سونيبرن" الذي كان رد فعله أقرب إلى أن تجتاحه نوبة عنيفة وفورية وشاملة، من الإعجاب الذي يحتمل أن يكون قد خلفه دون أيّ تغيير من الداخل. إن القلق لدى السيد سيمونز يصل إلى درجة الخلق والإبداع تقريبا: فالقراءة أحيانا تلقح عواطفه لكي تنتج شيئا جديدا ليس هو النقد، ولكنه ليس قذفا، أو طرحا، أو ولادة القدرة على الخلق والإبداع.

إن هذا النوع ليس بالنوع غير الشائع. هذا على الرغم من أن السيد سيمونز متفوق بمراحل، على معظم الذين ينتمون إليه. فبعض الكتّاب إنما ينتمي أساسا إلى النوع الذي يمارس رد فعل على قبض المحرض، فيصنع شيئا جديدا من انطباعاته،

ولكنه يعاني من نقص في الحيوية أو من معوق خفي يحول دون الطبيعة ودون أن تأخذ مجراها. إن رد فعله هو رد فعل الشخص العاطفي العادي وقد تطور إلى درجة متميزة. وبالنسبة إلى هذا الشخص العاطفي، فإن ممارسة تجربة العمل الفني، تنطوي على حياته الخاصة على نحو غامض. إن الشخص العاطفي الذي يثير فيه العمل الفني جميع أنواع العواطف التي لا علاقة لها إطلاقا بذلك العمل الفني وإنما هي حوادث طارئة من التداعيات الشخصية، هو فنان غير كامل. فبالنسبة إلى الفنان، تتلاقح الانطباعات والتداعيات التي يثيرها للعمل الفني والتي تتسم بأنها محض شخصية، مع حشد من الانطباعات والتداعيات المستمدة من التجربة متعددة الأبعاد، وينتج عن ذلك "شيء" جديد لم يعد شخصيا تماما، نظرا لأنه عمل فني بذاته.

وقد يكون من التعجل، التخمين، وربما يستحيل الجزم، بالعناصر التي تتحقق في شعر السيد سيمونز البديع والتي تفرض في نثره النقدي. فبالطبع يمكننا القول بأن دارة الانطباع والتعبير في شعر "سونيبرن" كاملة. وكان "سونيبرن" على ذلك، أن يكون ناقدا في نقده أكثر مما هو الأمر بالنسبة إلى السيد سيمونز. وهذا يمنحنا إيضاحا يشير إلى السبب الذي يجعل الفنان - ضمن حدوده الخاصة - يمكن الاعتماد عليه كناقد. إن نقده يكون نقدا وليس إشباعا لرغبة مكبوحة في الإبداع، رغبة قمينة بأن تتدخل تدخلا مميتا لدى معظم الكتاب.

وقبل أن نتداول بشأن ماهية رد الفعل النقدي المناسب للحساسية الفنية، وإلى أي حد يدخل "الشعور" و"الفكر" في النقد، وأي نوع من الفكر يُسمح به، قد يكون أمرا بنّاء أن نسبر قليلا، ذاك المزاج الآخر شديد الاختلاف عن مزاج السيد سيمونز، والذي يغرق بعموميات على غرار تلك التي اقتطفناها في مطلع المقال.

--2

يمكن أن تؤخذ العبارة التي اقتطفتها قبل قليل، والقائلة إن "الشعر أشد أشكال النشاط العقلي تنظيما" على أنها عينة من عينات الأسلوب التجريدي في النقد. وإن التمييز غير الواضح لدى معظم الناس، بين "المجرد" وبين "المجسد" لا يعود كثيرا إلى حقيقة بينة تتمثل في وجود نمطين من العقل، نمط مجرد وآخر مجسد، قدر ما يعود إلى وجود نمط آخر من العقل، النمط اللفظي أو الفلسفي. وأنا لا أضمر بطبيعة الحال، أي تنديد عام بالفلسفة، وإنما أستخدم الآن كلمة "فلسفي" لكي أغطي العناصر غير العلمية في الفلسفة، ولكي أغطي - في الحقيقة - الشطر الأعظم من النتاج الفلسفي خلال الأعوام المئة الأخيرة.

ثمة طريقتان يمكن أن تكون فيهما كلمة ما "تجريدية". فقد تنطوي (كلمة نشاط على سبيل المثال) على معنى لا يمكن استيعابه بالاستئناف إلى أي من الحواس. وقد يحتاج إدراكه إلى كبح متعمد لتشبيهات التجربة البصرية أو العضلية، أو على أيّ حال مجهود من مجهودات المخيلة. إن "النشاط"، إذا ما استعمل هذا المصطلح عالم متمرن، قد لا يعني شيئا على الإطلاق، أو ربما يعني شيئا أشد دقة مما يوحي لنا.

وإذا جاز لنا أن نقبل ببعض ملاحظات باسكال وبرتراند راسل عن الرياضيات، فإننا نعتقد أن عالم الرياضيات يتعامل



مع "أشياء" أعتقد أنها تنطوي على نفس الدقة التي تنطوي عليها "أشياء" عالم الرياضيات، وأخيرا جاء هيغل، وربما كان الأول في هذا المضمار. لقد كان هيغل بالتأكيد، أعظم أصحاب الأنظمة العاطفية. فقد كان يعامل عواطفه وكأن هناك "أشياء" محددة استثارت هذه العواطف. واعتبر حواريوه قاعدة منها، أن الكلمات تحمل معاني محددة. فتغاضوا عن جنوح الكلمات إلى أن تصبح عواطف غير محددة. (لا يستطيع من لم يحضر ما حدث أن يتخيل لهجة الجزم في صوت البروفسور Eucken عندما ضرب على الطاولة صائحا، Was ist Geist ? Geist ist...).

لو أن اللفظية اقتصرت على الفلاسفة المحترفين لما كان من بأس في ذلك. ولكن فسادهم قد امتد إلى مدى بعيد جدا. قارن لاهوتيا أو صوفيا، قارن مبشرا من القرن السابع عشر، بأي واعظ "ليبرالي" منذ Schleiermacher وستلاحظ أن الكلمات قد تغيرت معانيها: ما خسرته محدد، وما كسبته غير محدد.

لقد كانت التراكمات الهائلة للمعرفة – أو للمعلومات على الأقل – تلك التي فاض بها القرن التاسع عشر، مسؤولة عن قدر مماثل من الجهل الهائل، فعندما يكون هناك الكثير مما يتعين أن يعرف، عندما يكون هناك العديد من حقول المعرفة التي تستخدم فيها الكلمات نفسها بمعان مختلفة، عندما يعرف الكل القليل عن العديد من الأشياء، يصبح من الصعوبة بمكان أن يعرف أحد ما إذا كان يعرف ما يتحدث عنه أو لا يعرف. وعندما لا نعرف، أو عندما لا نعرف ما فيه الكفاية، فإننا نميل دائما إلى استبدال العواطف بالأفكار.

إن الجملة التي اقتطفتها في هذا المقال مرارا، تصلح كمثال على هذه العملية، ويمكن أن يكون من المجزي مفاضلتها بالعبارات الافتتاحية من Posterior Analytics، فليست المعرفة كلها فحسب، وإنما الشعور كله أيضا، يخضع للإدراك. إن مخترع الشعر باعتباره أشد أشكال النشاط العقلي تنظيما، لم يكن مشغولا في عملية الإدراك عندما صاغ هذا التعريف. كما أنه لم يكن لديه ما يعيبه سوى عاطفته حول "الشعر". والحال أنه كان منهكا في "نشاط" مختلف كل الاختلاف، ليس عن نشاط السيد سيمونز، وإنما عن نشاط أرسطو.

لقد كان أرسطو مفكرا عانى من ولاء أولئك الذين ينبغي اعتبارهم تلامذته أقل مما ينبغي اعتبارهم مشايعيه. إن على المرء أن يكون شديد الريبة فيما يتعلق بقبول أرسطو باعتباره قانونا. فهذا يعني أن نسقط منه الجذوة الحية كلها. لقد كان أولا إنسانا لا يمتلك ذكاء خارقا فحسب، وإنما يمتلك ذكاء شاملا. وهذا الذكاء الشامل يعني أنه كان يستطيع تطبيق ذكائه على أي شيء. إن الذكاء العادي لا يصلح إلا لأنواع معينة من "الأغراض". فالعالم اللامع، في حال كونه مهتما بالشعر، قد يتوصل إلى أحكام غريبة وشاذة، يحب شاعرا معينا لأنه يذكّره بنفسه، أو يحبّ شاعرا آخر لأنه يعبّر عن المشاعر التي يعجب بها. وربما استخدم الفن، في الحقيقة، لكي يتنفس عن شعور الأثرة الذي كان مكبوحا في اختصاصه. إلا أن أرسطو لم يكن لديه أيّ من هذه الرغبات المشوبة التي يحتاج إلى إروائها. ففي جميع مجالات الاهتمام، كان ينظر إلى "الغرض" وحده بإصرار وهو يقدم في رسالته القصيرة مثالا خارجيا – ليس عن القوانين، أو حتى عن المنهج- إذ لا يوجد منهج آخر غير أن يكون المرء شديد الذكاء، وإنما عن الذكاء نفسه وهو يعمل بمرونة في تحليل الإحساس إلى حد التوصل إلى المبدأ والتعريف.

لقد كان أرسطو أقل مما كان عليه هوراس بكثير، النموذج للنقد حتى القرن التاسع عشر، إن التعاليم التي يتقدمها، هوراس أو "بوالو" إنما هي مجرد تحليل ناقص. إنها تبدو كقانون، أو قاعدة، لأنها لا تبدو في أشد أشكالها عمومية. إنها تجريبية، وعندما نفهم الضرورة، كما يعلم سبينوزا، فإننا نكون أحرارا لأننا نقبل بذلك.

إن الناقد الدوغمائي الذي يضع القاعدة، ويشدد التأكيد على قيمة ما، قد ترك عمله ناقصا. وإن قواعد من هذا النوع قد تكون مبررة من أجل كسب الوقت. ولكن في المسائل ذات الأهمية الكبرى، ينبغي على الناقد ألا يرغم على الطاعة، وألا يقدم أحكاما عن "الأسوأ" و"الأفضل". عليه أن يشرح وأن يوضح، والقارئ هو الذي يبلور الحكم الصحيح بنفسه.

ومرة أخرى، فإن الناقد "التقني" البحت، الناقد الذي يكتب من أجل أن يشرح عملا ينطوي على بعض الجدة، أو يقدم درسا لممارسي فن من الفنون، يمكن أن ندعوه ناقدا بأضيق معاني الكلمة. فقد يحلل المشاعر، وأساليب إثارة هذه المشاعر، ولكن هدفه محدود. وليس هو بالتمرين العقلي المنزه. إن محدودية الهدف تجعل من الأسهل اكتشاف محاسن أو مثالب العمل الفني. وحتى هذا النوع من الكتاب عدده قليل جدا، بحيث أن "نقده ينطوي على أهمية كبرى في حدوده. هذا هو شأن كامبيون، أما درايدن فهو منزه أكثر بكثير: إنه يكشف عن القدر الكثير من العقل الحر.



ومع ذلك فحتى درايدن – أو أي ناقد أدبي من القرن السابع عشر – ليس عقلا حرا تماما، بالمقارنة مع عقل روشفوكولد على سبيل المثال. فثمة ميل دائم إلى التشريع أكثر من الميل إلى الاستقصاء، إلى مراجعة القوانين المقبولة، وحتى إعادة البناء من المادة نفسها. وإن للعقل الحر هو ذاك العقل المكرّس للاستقصاء بكليته.

أما كولردج الذي تتسم قدراته للطبيعية وبعض نقوده بأنها تتميز على تلك التي يمتلكها أي نقاد معاصر، فلا يمكن اعتباره عقلا حرا كليا. فطبيعة الكوابح بالنسبة إليه تختلف اختلافا بينا عن تلك التي تسببت في محدودية نقاد القرن السابع عشر.. كما أنه أشد شخصية بكثير. لقد كانت اهتمامات كولردج الميتافيزيقية حقيقية فعلا. وكانت مثلها في ذلك مثل معظم الاهتمامات الميتافيزيقية، مسألة تتصل بعواطفه. بيد أن الناقد الأدبي ينبغي أن تكون لديه عواطف باستثناء تلك التي يثيرها عمل فني مباشرة، وهذه العواطف (كما أنحت من قبل) عندما تكون مشروعة ينبغي ألا تدعى عواطف اطلاقا. أن كولردج قمين بأن يبارح مقدمات ونظريات النقد، وإن يثير الريبة في أنه قد تحول إلى لعبة ميتافيزيقية، لعبة الأرنب البري الذي تطارده كلاب الصيد. فغرضه لا يبدو دائما أنه العودة إلى العمل الفني ومعاملته بإدراك أفضل وأشد حدة. ذلك أن مركز اهتمامه يتغير، ومشاعره غير صافية. إن كولردج أشد "فلسفية" من أرسطو بالمعنى السيء للكلمة، فكل ما يقوله أرسطو يضيء الأدب الذي هو السبب الذي يجعله يقوله. أما كولردج فهو لا يفعل ذلك إلا من آن إلى آخر. وهذا مثال آخر على التأثير الضار على العاطفة.



لقد كان أرسطو يمتلك ما يسمى بالعقل العلمي. وهو عقل من الأفضل أن ندعوه بالعقل الذكي، ما دام من النادر أن يوجد لدى العلماء إلا في بعض أجزائه. ذلك أنه ليس ثمة عقل آخر غير ذلك العقل. وما دام الفنانون والكتاب أذكياء [يمكننا أن نشك فيما إذا كان مستوى الذكاء لدى الكتاب هو في مثل حدة الذكاء لدى العلماء] فإن ذكاءهم من هذا النوع. لقد كان سانت بوف مختصا بعلم وظائف الأعضاء، ولكن من المحتمل أن عقله، مثله في ذلك مثل العالم الاختصاصي العادي، محدودا في مدى اهتمامه، ولم يكن اهتمامه الرئيسي منصبّا على الفن. فإذا كان بوف ناقدا، فليس ثمة من شك في أنه كان ناقدا ممتازا. ولكننا يمكن أن نستنتج أنه قد اكتسب اسما آخر بالإضافة إلى ذلك. وربما كان ريمي دي غورمو من بين جميع النقاد الحديثين، لديه معظم خصائص الذكاء العامة لدى أرسطو. لقد كان هاويا، بالغ الكفاءة، في علم وظائف الأعضاء، وكان يجمع إلى ذلك درجة متميزة من الحساسية وسعة الاطلاع، والإحساس بالحقيقة والتاريخ، والقدرة على التعميم. إننا نفترض وجود موهبة الحساسية المتفوقة. وفيما يتصل بالحساسية، لا تعني للقراءة الواسعة والمتعمقة، مجرد زيادة في حجم المرج الذي يرعى فيه، فليس ثمة مجرد زيادة في الفهم والإدراك، تدع الانطباع الأصلي الحاد دون تغيير. فالانطباعات الجديدة تعدل الانطباعات المستمدة من "الأعمال الفنية" المعروفة. إن الانطباع يحتاج إلى إعادة الصقل دائما، بواسطة الانطباعات الجديدة، وذلك من أجل أن يقيض له الاستمرار. إنه يحتاج إلى أن يأخذ مكانه في نظام من الانطباعات، وهذا النظام يجنح إلى أن يصبح متموضعا في بيان عام من الجمال الأدبي.

وعلى سبيل المثال ثمة في الكوميديا الإلهية العديد من السطور المبعثرة، والقصائد الثلاثية، القادرة على أن تنقل حتى القارئ غير المستعد، والذي لديه إلفة كافية مع جذور اللغة، إلى مرحلة استجلاء المعنى، إلى انطباع من الجمال الساحق. وقد يكون هذا الانطباع عميقا إلى حد أن دراسة لاحقة وفهما له سيجعلانه أشد حدة. ولكن الانطباع يكون عند هذا الحد عاطفيا، فالقارئ الجاهل الذي نفترضه غير قادر على التمييز بين الشعر وبين الحالة العاطفية التي أثارها الشعر في نفسه، وهي حالة ربما تكون عبارة عن مجرد انهماك في عواطفه هو، وقد يكون الشعر مجرد محرّض عارض. إن هدف الاستمتاع بالشعر هو التأمل الصافي والمعزول عن جميع حوادث العاطفة الشخصية. وهكذا فنحن نهدف إلى رؤية العمل الفني كما هو، وإلى إيجاد معنى لكلمات أرنولد، ودون عمل، يشغل معظمه العقل، فإننا غير قادرين على الوصل إلى تلك الدرجة من الرؤيا amor inelltectval is Dei.

هذه الاعتبارات، في شكلها العام هذا، قد تبدو معروفة. ولكنني أعتقد أنه من المناسب دائما جذب الانتباه إلى الخرافة المترهلة والقائلة إن التذوق شيء والنقد "العقلي" شيء آخر. التذوق في علم النفس العام تصنيف معين، وفي النقد تصنيف آخر، حذق مجدب ينصب مشانق نظرية حول استبصارات المرء أو استبصارات الآخرين، إن التعميم الصحيح هو على العكس، ليس شيئا مفروضا من أعلى، على مجموعة من الاستبصارات المتراكمة. إن الاستبصارات لدى عقل مبصر حقا، لا تتراكم في كتلة، وإنما تنظم نفسها في بنيان. والنقد هو بيان مكتوب بلغة هذا البنيان. إنه تطور الحساسية. أما النقد الرديء فهو، من جهة أخرى، النقد الذي ليس إلا التعبير عن العاطفة. وإن العاطفيين من الناس - سماسرة البورصة، والسياسيين، ورجال العلم والعديد من الناس الذي يفخرون بكونهم غير عاطفيين- يمقتون أو يحتفون بكتاب عظام من أمثال سبينوزا أو ستندال بسبب "برودتهم".

لقد ألزم كاتب هذه المقالة نفسه مرة بالفكرة القائلة إن "الناقد الشعري ينقد الشعر لكي يخلق الشعر". وهو الآن أقرب إلى الاعتقاد بأن من الأفضل دعوة النقاد "التاريخيين" و"الفلسفيين"، مؤرخين، وفلاسفة.

أما بالنسبة إلى البقية، فثمة درجات مختلفة من الذكاء. ومن الحمق القول إن النقد يكتب من أجل "الخلق" أو أن الخلق هو من أجل النقد. كما أن من الحمق أيضا الافتراض بأن ثمة عصورا للنقد وأخرى للخلق، وكأنما انغماسنا في ظلمة العقل، يجعلنا نملك آمالا أفضل في العثور على الضوء الروحي. إن اتجاهي الحساسية يكمل كل منهما الآخر. وبما أن الحساسية نادرة، وغير شائعة، ومرغوب فيها، فإن من المنتظر أن يكون الناقد والفنان المبدع، الشخص نفسه في كثير من الأحيان.

ناقد من سوريا مقيم في لندن

(*) أوروبا.

1) دراسة في "الدراما الإليزبيتية" بقلم آرث سيمونز.



شظايا الأثر المُستَنسَخ

الأعمال البصرية لريّان ثابت

شرف الدين ماجدولين

لعل من أبرز رهانات الفن المعاصر الارتقاء بالأشكال المادية إلى كيانات لا تُثقلها المضامين الأصلية، وتخليصها من شَوائب الاستعمال المؤَقّت والحضور البشري، وتركها تستقل ببلاغتها المظهرية عن الحواضن، وما يرافقها من أهواء ومنافع وأوهام وكروب. العمل البصري المعاصر بهذا المعنى ناطق بمُضْمَره القابل للتجريد، وبقدرته على تخطّي مجاله الدنيوي المحكوم بالزمن والمسافة؛ أي بتواريخ المدن والأرياف والصحارى وطوبوغرافيتها المتحوّلة، ومن ثم استشراف "ما بعد" اندثار الأصل، وما يلفُّه من شذرات تَخَيُّلِيَة، واستنبات معان طارئة "ما بين" عناصر الأشكال المجردة.

ذلك ما تثبته للرائي متوالية الأعمال التركيبية للنحات والمعماري اللبناني ريّان ثابت الذي ينتمي إلى جيل ما بعد الاجتياح الإسرائيلي لبيروت، شأنه شأن عشرات الفنانين البصريين اللبنانيين ممن ألفوا أنفسهم رهائن الوجود البرزخي بين عوالم الشرق الأوسط والولايات المتحدة، وتَحَوَّل العمل البصري في اشتغالهم إلى صيغة لتخطي عجز المفردات عن انتشال الأشياء من قدر الامّحاء؛ مزيجٌ من الإقامة ضمن محكيات الجذور العائلية، والسرديات التاريخية والسياسية، عبر جسر الكتلة الحسية المهملة، الحاملة لجذوة الاستذكار، في جغرافية متقاطعة التخوم والذهنيات والمسارات.

"ما بين" لبنان والجنوب السوري والغرب الأردني والشمال الفلسطيني وبحر ميت قسّمه قرار الأمم المتحدة في أربعينات القرن الماضي بين ثلاثة كيانات (الأردن وفلسطين والاحتلال الإسرائيلي). تَطْفُرُ من أديم الأرض بقايا عابرة للوقت وانزياح الحدود وهجرة الأمكنة، شركاتٌ وعلاماتٌ تجاريةٌ، وألبومات شخصية، ومذكرات، وأرشيف استعماري ممتد من أدبيات المنقّبين عن الآثار إلى سجلاّت شركات البترول، وسكك الحديد المنتهية الصلاحية، والقوارب المتروكة لعجزها، والأثاث العتيق المُتَجَمِّ بين الأسر، وخِيَم الرحل المنزوعة من اشتراطات الخرائط،... تتحول كل هذه المتلاشيات إلى مدوّنة نثرية بليغة بقُدرتها على تحجيم المسافة والوقت، "ما بين" فراغات الاقتلاع، في فسيفساء المنطقة الملتهبة، لتنتهي هياكلها، إلى ما بعد







الكنه الوظيفي، في مسعى لاستنساخ شظايا الأثر، عبر تجهيزات تتداخل فيها توصيفات الحكاية المُلْمِلة، بالتركيبات المعدنية والخشبية والزجاجية، والمجبولة من ملح وتراب وزيت، بتفاصيل كولاج مختلط، وتخطيطات على ورق، وأرشيف فوتوغرافيا، وتسجيلات فيديو...، لتتقدم في المحصّلة كل تلك التجهيزات باعتبارها أمثولات واصلة بين أقانيم البحث في التاريخ الاجتماعي، والجغرافيا البشرية، والاقتصاد السياسي، والآثار الطبيعية والعمرانية، والتاريخ العائلي، والسرديات البصرية.

مجاورات مستحدثة لتاريخ الأشكال

ما بين عروض في اللوفر(2019) والميتروبوليتان (2020)، ويونيت للفن المعاصر(2019)، ومتحف مارينو ماريني (2016)، وترينالي يوكوهاما (2020) وعشرات المعارض الأخرى في برلين وفلورنسا وطوكيو ودبي وفالينسيا وإسطنبول ولندن وباليرمو، أطلق ريان ثابت مشاريع حلقية بعناوين تتغيّى إعادة إنتاج الأثر المستنسخ، الذي تتقاطع في بؤرته سرديات شفوية ورسمية دون أن يكون لها كفاءة وضع الهيكل المحسوس، المتبقي بعد تواتر الخطوب، ضمن دائرة الضوء: "أرابيسك"، "الممتلكات الغريبة"، "لقاءات"، "الممالك المنسية"، "فتات"، "كن صبوراً!، حظاً سعيداً!، وأبقى مبتسماً!"، "آه، جميلتي فينوس!"، و"يدٌ إلاهية"، و"حوار" و"الجثة الأجمل"... ومشاريع أخرى قاسمها المشترك استنادها كلها إلى مرجعية "الأثر المستنسخ" للفعل السياسي في الجغرافيا والمحيط المجتمعي والذاكرة وأنماط العيش.

"أقصر مسافة بين نقطتين" (2013)، عنوان مُنشأة من حلقات فولاذية مستديرة، في قُطر أُنبوب، مُرتَصِفةٌ على نحو أفقي، تتخلّلها فجوات متماثلة، تتشابك ظلالها، وينعكس امتدادها في الأفق المقابل، موحيا بالاسترسال. تجهيز يعيد صياغة سردية أنبوب نفط انطلق من الظهران في السعودية في أربعينات القرن الماضي، وتحول مساره، إثر قرار تقسيم فلسطين، من حيفا إلى "الزهراني" في جنوب لبنان، مخترقا، الأردن وسوريا. العمل له تمثيلات متباينة بتباين صيغ العرض ما بين توغل في عتبة زجاج عاكس يوحي باللانهائي، واختراق وسط صالة موهمة بانغلاق، يبدو فيها تراصف الحلقات، لأول وهلة، أشبه بدائرة إسطرلاب تتضاعل دوائره تباعا، لتبيين مراتب الحساب الزمني، بينما تتجلى من منظور عَرضي وضمن تَرَاكُب مكثّف، مجرد دوائر، تتصادى مع مرجعيات معلقة في الجذران المحيطة: النص الواصف لحكاية الأنبوب، والخط الواصل بين نقطتين، والظلال المتشابكة. لكن في النهاية ثمة تحدّ لاعتقاد موت الشيء المحسوس، والمختصر إلى مجرد



حلقات متخللة بالفراغات.

وحين يتحدث ريان ثابت عن عمله يحكي وُقوفَه على بقايا الأنبوب الخارق لشركة "التبلاين"، الذي جعل المَحْكِيّة قاعدة للاحتفاظ بالنسخة المختصرة للعدد، مساحة وحدودا، لكن بصرف النظر عن حكيه وتأويله للحلقات، ثمة نطاقٌ مُتبدّدٌ بين العروض، وكلها تترك للحلقات الفولاذية التباساتٍ قاعدية في التجريد، هناك فراغات دوما بين الدوائر المفرغة التي توهم بالأنبوب، بينها تخلُّلات للنفي الموجِب، المُختَصِر لذاكرة التقطُّعات والانتكاسات، والأحلام المجهضة؛ لقد كان منحى الأنبوب سببا لوحدتها ورفاهها لزمن قصير، قبل أن يتحول إلى تراث للقطائع، التي كانت مردومة تحت التراب، وغير منظورة ولا محسوسة إلا كانقطاع لمحتوى السائل المترقرق؛ الفراغات هي حدود، لكن النفط لم يعترف يوما بما فوق الأرض من أسلاك شائكة أو ستائر رملية أو جدران، كان يسري حتى لو تقطعت الأرحام، لهذا ظلال الحلقات لا تستقر على وضع؛ هي هناك في الداخل، وفي السطح، دون أن تمحي الإيحاء بعدم وجودها. هو الأمر الذي يجعل الاسترسال في السياسة والاقتصاد، المختصرة في كلمة "نفط" مجرّد وهم، مثلما الوهم الذي جعل من الماء سطحا قابلا للتقسيم الخرائطي.

ذلك ما يستحضر في التجهيز المعنون بـ"البحر الميت"، المعروض كتفصيل ضمن عدة مشاريع، ثلاث قطع ناتجة عن شطر صفحة شفافة تبدو جامدة، شطر عمودي يمثل نصف السطح والعمق، وشطران متساويا الطول، يقسمان النصف الباقي، ممتدان في العمق على نحو متدرج يوحي

بطبقات أركيولوجية، النصف العمودي ناهض، هو الممثل لحصة الأردن من البحر الميت، يقف على جدع هو آخر قشرة في طبقات التكوين الصلب، والشطين المقابلين مائلين، موجودين كحصص في القسمة، ومنزاحان عن الوضع العادي، يبدوان شاذين في قسمة كل ما فيها يوحي بخرق الطبيعة، صيغت الكتلة المثلة للتجهيز من ملح ورمل وزيت، مشتقة من جبلة البحر الميت ذاته، وتتضاءل تدريجيا مع مسافة العرض، تبدو المنشأة تحايلا على رغبة تشكيل ما لا يشكل على نحو منظور، إذ التقسيم الكمي هو مجرد قرار نظري، تجريده هو جزء من عبثية تمثله حسيا، والسعي إلى تحويل المجرد إلى أشكال هو باروديا سوداء، تشبه لون الكتل الداكن، وفي النهاية تتحول الخرائط من تصاميم هادية إلى بؤرة لالتباسات بصرية، ذات عمق هجائي.

إبصار ما بعد الأثر الشخصي

ولأن الشكل الموروث عن رغبة المؤسسات والسلط لا يمكن أن يتجلى على نحو مفهومي ضمن مشروع حلقي، إلا بسند شخصي، فإن تاريخ العائلة بات مصدرا لأرشيف مؤسس في عمل ريان ثابت البصري، هل هو الحظ؟ ربما ، لكن ثمة أيضا المكان المخترق بأنصبة المفارقات، كان ثمة جد اسمه "فائق بُرخش" عمل قبل قرن وبضع سنوات مساعدا ومترجما للمستكشف الألماني البارون "ماكس أوبنهايم"، في حيز جغرافي يسمى "تل حلف" بسوريا، واكتمل ألبوم ومذكرات للجد، شكلت الخامة المولدة لمشاريع: "تاريخ قصير للبنان" و"الجثة الأجمل" و"فتات"، في النهاية ما يجمع بين هذه العناوين/المشاريع هو اتصالها بكنه السلالة والذات والجسد المستخلص من اليقين، في عمل بعنوان: "قبرص" يَمثُل قارب معلّق، هش، وبادي الشيخوخة، قارب متروك على اليابسة، للفح الشمس والريح والمطر وملوحة تقتني الصلب في الهيكل لتُنْهكَه، توازنُ القارب المعلق مقرونٌ بآلة الكبح الحديدية، ذات الاستدارة المُفرَغة على نحو ثلاثي، مسنون بما يشبه السنّارة، التوازنُ شكلي، ليبقى العمل في الهواء دون الاقتراب من الأديم، قارب عائلي نُذر لهجرة ارتكست، لم يصمد الوعاء الخشبي أمام عنفوان الموج، فعادت العائلة إلى مرفئها اللبناني، ثم، لبث هناك، مستكينا لخيبته، الحكاية يرويها ريان في غير ما معرض لمُنشأة "قبرص"، لكن ما لا يحكيه هو تمثُّل "ما بعد" الوضع المعلق للقارب، الموضوع في ميزان الكابح المعدي، حلمُ العودة الراسخ في القرار العميق، بحيث يماثل رغبة السفر في مخيلة اللبنانيين، الوجود هنا وهناك وعيش العودة ولو تخييليا، والارتحال ولو على أجنحة الحلم، وضعٌ نادر بين شعوب العالم، حيث الوجود في النهاية يكون في "الما بين".

ومن تنويعات هذا الوجود البرزخي ثمة منشأة أساسية أسماها ريان ثابت "جنيالوجيا"، قصاصات نسيج بأحجام غير متماثلة، هي تفريعات شذرية لخيمة متوارثة، قُسّمت بين أبناء وأحفاد الجد "فائق بُرخش"، جمعها ريّان لصياغة سردية الترحُّل، بدت شهادة على قَدَرٍ وعلى انتماء إلى الذهاب والارتكاس، "الما بينية" التي توحي بها القطع، هي الوطن المتجذر في النسوغ، لا تقول شظايا الخيمة نسيجها ولا ألوانها ولا أحجامها المتضائلة، وإنما حضورها في المسار، وغيابها أيضا. التكرار والتجاور العددي المخترَق بالفراغات (قطع الكتان الرمادية)، هو الهيكل الذي يسميه ريان "شكل الأشياء"، ما بعد انتزاعها من سياقها، وشروطها في جغرافية السياسة والاقتصاد والثقافة والاعتقاد. قطعٌ مستطيلة لمنسوجة من شعر الماعز مخطّطة جُبِلت من ألوان متساندة: الأبيض، والبني، والبني الداكن، والأسود، تتخللها تخطيطات متقطعة توحي بأن ثمة سند مهيمن مَوَّهتْه التنويعات؛ طبقات لون موهوبة للقسوة والشظف، والبسط والطي، تُفصح بماهيتها، بعد حجمها، عن "التخللات"، في المسافة، فضاء ووقتا. لم يكن ريان ثابت مجرد ناقل حكاية مغرية بالاستنساخ، وإنما مؤلف أمثولة رمزية، للحظة، وسلالة عائلية، وجغرافيا؛ وربما جدلية الوجود داخل الأمثولة وخارجها في الآن ذاته هو ما يمنح طاقة التجريد للعمل البصري التواق للملمة الأثر المستنسخ.

قناع للعين العتيقة

في تجهيز حمل عنوان «آه، جميلتي فينوس»، اختصر ريان ثابت رحلة المنحوتة البازلتية من الكتلة إلى الشظايا (الكشف الأثري المركزي للمستكشف الألماني أوبنهايم)، يريد ثابت أن يقول "ما بعد" انتهاء ولع العين القديمة، وما يعقب تشظي الغنيمة الاستعمارية، لأجل لملمة صيغة أصلية مشتهاة، عبر قوالب ونسخ، تحكي الانتقال من الكتلة إلى الفتات، شيء شبيه برحلة الخرائط في من المدى المتدفق إلى الأسيجة: أقنعة غير مكتملة لما يشبه تمثال فينوس بعد تشطيرها، ونقلها إلى ما بعد التكوين، وما بعد الاكتمال، قطعٌ متنابذة، لا تجد معناها إلا في العين القديمة، الهادية، وكأن الناظر أمام قطع "بازل" هي السطح والعمق والتكوين إنما خارج النسق الناظم.

أقنعة على حوامل خشبية ترتكز على طبقات بلاط منتزع من موطن التمثال، سوريا، حيث الحرب الدموية منذ أزيد من نصف عقد، لحاءات متراكبة تحاكي الشظايا وأمثولة القناع، الناصية مع العينين، والأنف الناتئ في محيط ضيق، وارتفاعة العنق، ثم الدقن وصفائح تتمثل الاستدارة غير المخترقة بالحواس، ما يشبه أقنعة وجه، بدون مزية، في النهاية العين توحّد، وتدرك المسافة، بين أطراف الأصل

المخرب، لتحكي سردية الدمار المعاصر، لبلد وأثر ومعنى.
سيسرد ريان ثابت في ما يشبه تنويعا على لعبة الأقنعة و"البازل" شظايا لقى أثرية، في عمل اختار له عنوان: "شظايا البازلت" مئات العناصر، لا تحضر إلا بصيغة الكتلة السوداء الفحمية على ورق مقلص، ضامر، على جدارية تُشَكِّلُ القِصَر بين المتواليات، وتُفسح المدى، ثمة محاكاة لعمل المنقب، والمتحفي، وصائغ الحكاية، والأركيولوجي والمؤرخ، لاستعادة العتاقة المندثرة لحيز النظر، و"ما بعدها" سعي لبناء منظومة هجاء، للضياع والتلف؛ المنذورة له ذاكرة تقاسمتها الحدود، ومطامع الغزاة. رسومات شبيهة بتلك التركيبة سيحتضنها عرض بمتحف "اللوفر" بباريس، وقبلها منحوتات معدنية لذاكرة العرافين بعمّان، ما يجمع بين كل هذه التنويعات أنها تفسح للعدد والمدى أفقا، يستعيد قدرة العين القديمة على الإنباء.

تركيب

لم يكن ريان ثابت في كل عروضه مجرد راو أو كاتب سيرة، أو محللا لوضع منهك، كان بالأحرى مستنسخا لبقايا كتل، شاهدة على اختراقات حسية للمحكيات، عمله تُؤثله الكلمات المفاتيح في مشاريع الصَّوْغ، تأول كلها لقاعدة الشتات والهيكل والشكل التواق إلى تخطي عنفوان الانتماء لسياق ما. وفي رغبة التعالي عن الزمن والفضاء تولد التجهيزات المتصادية مع مراجعها ومع مبدأ الخروج على محيط القواعد في الفن المعاصر، خالقة رحابة لـ"لما بين" و"لما بعد" في الأشياء قبل الكلمات.

ناقد من المغرب



ملف



عواد علي
علي جعفر العلّق
وارد بدر السالم
علي نوير
ميسلون هادي
محمد تركي النصار
حسب الله يحيى
عارف الساعدي
عبدالهادي سعدون
مازن المعموري
تحسين كرمياني
أحمد ضياء
عبد الجبار ناصر
كريم شعلان

أعد الملف:
يسرى الجنابي



أنا وتمارا ورقصة دخان

فصل من رواية

عواد علي

اسمي بلبل فنجان. بلغت الثلاثين قبل ثمانية أيام وما زلت أعزب. تقول أمي إن ولادتي كانت مشؤومةً، صادفتْ يوم بدء العنف السياسي الدموي في كركوك عام 1963: مشانق واغتيالات وحفلات تعذيب، وكان خالي واحدًا ممّن عُلّقت جثثهم على أعمدة الكهرباء.

أبي اختار لي اسمي، اعتقادًا منه بأنني سأدخل البهجة والسرور إلى البيت مثل هذا الطائر، الذي كان يربي بضعة أنواع منه: المندلاوي والكشميري والسوري، لكني خذلته بسبب نزقي وكثرة بكائي خلال سنتي الأولى.

لم يسعفني الحظ في إكمال دراستي الثانوية. واقع الأمر أنا الذي أتحمّل الفشل، ولا علاقة للحظ بذلك. لم أكن أطيق الدروس، عدا درس العربية الذي كان شغفي به لا حدود له، وهو ما جعلني أهيم بالأدب، وأقضي ساعاتٍ في قراءة ثمراته، لذا توجّب عليّ الالتحاق بالجيش في بداية الحرب الأولى لتسلخ من عمري ثماني سنوات هي المدة التي استغرقتها، وخرجت منها بجرحين في ذراعي وساقي. بعدها عملت في مهن حرة عديدة إلى أن جاءت الحرب الثانية فاستدعوني لأداء خدمة الاحتياط، وأرسلوني إلى الكويت، عقب أيام من توغل قوات الحرس الجمهوري جنوبًا إلى عاصمتها، وأمروا وحدتي العسكرية بمسك منفذ العبدلي في الجهراء على مقربة من الحدود، وكانت أولى الوحدات المنسحبة بعد يومين من بدء القتال البري، ورغم ذلك هاجمتها الطائرات الأميركية، وقتلت وجرحت نصف جنودها وهم على ظهر الناقلات المتجهة إلى البصرة، وكنت من حسن حظي واحدًا ممّن نالتهم إصابات غير قاتلة.

حال تسرّحي من الجيش، إثر انتهاء الحرب، حصلت على وظيفة حارس في محطة قطار كركوك. خلفت أبي في هذه الوظيفة بعد موته، بالأحرى بعد أن قطعت رقبته شظيةُ صاروخ أطلقته طائرة أميركية على المحطة، ومرت ذكرى وفاته الثانية قبل ثلاثة أسابيع.

في قديم الزمان كان موقع المحطة قريةً يمتهن أهلها الزراعة، ويربّون الماشية، ويبيعون محاصيلهم في كركوك، وحينما احتلت القوات البريطانية المدينة، بعد انسحاب الجيش العثماني، أنشأت فيها مستودعًا للذخيرة، ثم اختارتها لبناء محطة قطار، ومدت إليها سكة الحديد التي تربط بغداد بمدينة جلولاء، ومنها إلى أربيل.

راقت لي الوظيفة لسببين، أولهما لأن رفاقي في الحراسة من المقربين إليّ، أحدهم ابن خالتي آزاد، الأعزب مثلي، والفوضوي على نحو لا يمكن تفسيره، والآخران صديقا طفولة، وكلاهما متزوج: جاويد المتمرد، وياسين المتهور كثير الاحتيال. أما السبب الثاني فهو أن هؤلاء الرفاق يمنحونني فائضًا من الوقت للقراءة في الكرفان المخصص لنا في الجهة الثانية من السكة. بالطبع لا يفعلون ذلك تقديرًا لولعي بالقراءة بل لكي لا أصدّع رؤوسهم بالحديث عن كوابيس كافكا، وعجائبيات ماركيز، وعبثيات كامو، وهذيانات غيرهم من الروائيين، الذين كنت أختلس كتبهم من مكتبات المدينة أيام إفلاسي.

يمتلك آزاد سيارة فيات2000 GL يحبها ويبالغ في الاعتناء بها، لا لشيء إلاّ لأنها من بلد جينا لولوبريجيدا، التي يهيم بأفلامها وصورها أيام شبابها. وإمعانًا في توله بها يضع صورتها أمامه، وهي بلباس البحر على الساحل، تعتمر قبعةً من القش، وتحمل بيدها نظارةً شمسيةً.

يطوف آزاد على بيوتنا قبيل منتصف الليل، ويقلّنا إلى المحطة، وهو يحرك رأسه على أنغام أغانٍ كردية يبثها مسجّل السيارة. وكان كل منا يعطّل يومًا واحدًا بشكل دوري، وعندما يأتي دوره يعيرني سيارته لأقوم بالمهمة. أما ياسين فإنه ينفرد بيننا بصوت شجيّ، ويحفظ العديد من أغاني رياض أحمد، يغنيها لنا في كثير من الأحيان، إلى جانب أغانٍ أخرى من أطوار حزينة لمطربين ريفيين ترفع أحزاننا إلى السماء، حين نجتمع ثلاثتنا في الكرفان بعد جولة



يوسف عبدلكي

يقوم بها أحدنا حول مبنى المحطة لا تستغرق سوى بضع دقائق. اقترحت ذات مرة على مدير المحطة وضع تمثال نصفي لأبي في الموضع الذي قُتل فيه، لكنه سدّد إليّ نظرةً مسمومةً، وقال ساخراً "بلبول! نعمل تمثالًا لحارس؟ ماذا لو كان أبوك مهندسًا، هل نعمل له نصبًا تذكاريًّا؟". متغطرس ابن كلب، لا بل ابن قواد،

استأت من رده وامتلأت غيضًا، وبعد يومين جلبت أصيّصًا فخاريًّا مزروعًا بنبتة محنية من ثقل زهرتها كأنها مصباح منضدي، ووضعته في ذلك الموضع، إلاّ أنني فوجئت في اليوم التالي بأن أحد المسافرين انتزع النبتة، وتحول مكانها إلى مكب لأعقاب السجائر. حدث ذلك يوم استراحتي، فما كان مني إلاّ أن حملت الأصيّص

وحطمته على حديد السكة.

أُصبت من جراء تلك الفعلة بصدمة تركت أثرًا عميقًا في نفسي، وزرعت فيّ مشاعر الضغينة تجاه كل مَن تحط قدماه على أرض المحطة. حاول رفاقي الثلاثة إقناعي بأن أتخلى عن هذه المشاعر. لجأوا إلى شتى الوسائل، لكن من دون جدوى، فلم يكن بمقدوري التخلص منها. دأبت على مقت جميع المسافرين بالقطار، المغادرين والقادمين، لا بل حتى المودّعين والمستقبلين، وصرت أتحين الفرص للنيل منهم، خاصةً المدخنين، أراقبهم بعينين مرتابتين وكأني أؤدي واجبًا مقدّسًا، وعندما أرى أحدهم يرمي عقب سيجارته على الرصيف أهرع إليه، وأرغمه بفضاضة على التقاطه ورميه في حاوية مخصصة لأعقاب السجائر.

بقيت على تلك الحال ما يقارب السنة، جلبت لي خصومات مع كثيرين، ولم أقلع عنها إلاّ بسبب امرأة شابة التقيتها صدفةً في المحطة من دون معرفة سابقة، نبهني إليها ياسين عندما رآها من النافذة جالسةً تدخّن على إحدى المصاطب الخشبية تحت كابينة الانتظار. كنت وقتها متربعًا على السرير، مندمجًا مع رواية قصيرة مثيرة لكاتبة فرنسية، فتوقفت عن القراءة، وطويت زاوية الصفحة التي بلغتها، وتركت الكتاب على السرير وذهبت إلى النافذة لأتطلع إليها. كانت تسند ظهرها إلى المصطبة الرازحة تحت كشّاف ضوئي ذي شعاع أصفر. استغربت من حضورها وحيدةً في ذلك الوقت المبكر، كأن ريحًا قذفت بها إلى ذلك المكان. فكّرت: ربما جاءت لاستقبال شخص ما يستقل القطار، فهي ترسل بصرها تارةً إلى الجهة التي سيجيء منها، وتنظر إلى ساعتها تارةً أخرى بينما كانت ترخي ذراعها اليسرى على فخذها المخفية تحت بنطالها، وحالما دخنت سيجارتها إلى النصف رمتها على الأرض، وأحنت رأسها تتأمل دخانها.

كان الظلام لا يزال مخيّمًا قبل بزوغ الفجر بقليل، والجو فيه لسعة برد، وموعد وصول القطار لن يحين إلاّ بعد ساعتين. خرجتُ من الباب الخلفي للكرفان، وسرت في العتمة على رؤوس أصابعي نحو أربعين مترًا، متحاشيًا أن تغوص قدماي في الطين الرخراخ على حافة بركة ماء كوّنتها أمطار شديدة هطلت في بداية الشتاء، أو أتعثر ببعض الحشائش المحيطة بها، وحرصت ألاّ أصدر صوتًا لئلا أفزع المرأة، ثم عبرت السكة وتوجهت ناحيتها بخطى وئيدة. التقطت السيجارة، متفاديًا النظر إليها، وأطفأتها في الحاوية وقررت الرجوع إلى مكاني، لكني قبيل أن أعبر السكة دهمتني رغبة في استجلاء أمرها، فاستدرت عائدًا، وأمسكت بعمود الكابينة، وأخذت أنعم النظر فيها، "يا الله، هل أنا في حلم أم في يقظة؟" امرأة ذات سمار مذهل، كأنها خلاسية من أميركا اللاتينية، فمها طفولي ممتلئ، وعيناها يبدو عليهما أثر من بكاء، وشعرها القصير يلمع كالذهب تحت حزمة ضوء الكشّاف المسلّط عليها، ويتدلى من أذنيها قرطان على هيئة فراشة، يسقط ظلّاهما على كتفيها اللذين يغطيهما وشاح صوفي. لم أشأ أن أغلظ في مخاطبتها، مراعاةً لوحدتها، أو استجابةً لإحساس غامض اعتمل في نفسي. في الحقيقة لم أصدق أن الحظ حالفني، وجعل هذه المرأة تأتي إلى المحطة في هذا الوقت. دنوت منها وسألتها بلطف، بعدما تأكدت من خلو إصبعها من خاتم الزواج:

- عفوًا آنسة، هل تنتظرين أحدًا؟

أومأت برأسها، وأشارت بإصبعها إلى ناحية اليمين وقالت:

- أنتظر القطار القادم من تركيا.

اندهشت:

- من تركيا؟

- نعم.

- لا يوجد قطار قادم من تركيا.

مررت أصابعها بين خصلات شعرها، ثم لوحت بيدها في الهواء وسألت مستغربةً:

- من أين يجيء إذن؟

- من بغداد فقط.

ارتبكت قليلًا، وطفقت تنظر يمنةً ويسرةً، ثم قالت:

- لكن زوجي هاتفني قائلًا إنه سيصل صباحًا.

- أنت لست آنسةً إذن. هل قال إنه سيأتي بالقطار؟

- لا.

- ربما ظن أنك تعرفين.

- أعرف ماذا؟

- أنه سيأتي عن طريق البر.

- لماذا تفترض أنه سيأتي عن طريق البر؟

- لأنه منفذ السفر الوحيد بيننا وبين العالم منذ بدء الحصار.

- والقطار؟

- ألا تعلمين أن حركة القطارات بين العراق وتركيا توقفت قبل عشر سنوات؟

- لا أعلم. لماذا؟

- بسبب نشوب الحرب.

- أيّ حرب؟

- الأولى.

- كان عمري آنذاك ثلاثة عشر عامًا.

شعرت بتعاطف معها فاستأذنت منها بأن أشاركها في المصطبة. عاينتني بنظرةً طويلةً، وافتر ثغرها عن ابتسامة أظهرت على وجهها غمازتين ساحرتين، وتنحت قليلًا في حركة سريعة، وأشارت إليّ بالجلوس من دون أن تتفوه بكلمة. كانت المسافة التي تفصلني عنها لا تزيد عن نصف متر فغمرني عبق عطرها ممزوجًا برائحة التبغ، وقررت أن أواصل الحديث معها، فسألتها:

- وهل سنّ زوجكِ مقارب لسنّك؟

- لماذا يهمك هذا؟

- من باب الفضول فقط.

- أنت فضولي إذن. أجئتَ لاستقبال أحد أيضاً؟

- لا، أنا موظف حراسة في المحطة.

- حقًّا؟ لم يخطر لي ذلك.

ساد الصمت بيننا، فأخذت المرأة تحدق إلى الأفق، إلى خط متعرج من الغيم يفصل السماء عن الأرض، حيث بدأ ضوء الفجر يبزغ، مضفيًا عليه لونًا خمريًّا، ثم التفتت إليّ وأطلقت زفرةً حزن، وقالت بصوت ضعيف لكنه عميق:

- زوجي أكبر مني بأربعين سنة. لا أدري إن كان هذا يزعجك أم يجعلك تتشفى مني؟

لم أردّ على تساؤلها، بل نهضت من مكاني، وانتصبت أمامها وقلت لها "لا أستغرب ذلك"، ثم عرضت عليها أن أصطحبها إلى الكراج الذي يُحتمل أن يصل إليه زوجها.

حركت نسمة هواء غرة شعرها فغطت عينيها، أزاحتها بأنامل أصابعها وقالت:

- لديّ سيارة، لكني لا أرغب في الذهاب، أخشى ألاّ يكون موعد وصوله اليوم.

- عجبًا! ألم يخبرك بأنه سيصل صباحًا؟

- لم يحدد صباح أيّ يوم.

- لماذا لم تتصلي به لتتأكدي.

مدت يدها في حقيبتها الجلدية وأخرجت علبة سجائر. أشعلت واحدةً وقدمتها لي فتناولتها مجاملةً، رغم أني لا أدخن، ثم أشعلت سيجارةً ثانيةً وسحبت منها نفسًا عميقًا وقالت:

- لم يعطني رقم هاتف لأتصل به.

في الأثناء تناهى إلى سمعي صوت صافرة خافت من جهة الكرفان، وكنت واثقًا من أن ياسين وجاويد يتابعان المشهد. اختطفت نظرةً سريعةً إلى النافذة فإذا بإحدى دفتيها مواربة وصديقاي يراقباننا خلسةً. قلت للمرأة:

- ما الذي جعلك تفترضين أن زوجك سيأتي صباح هذا اليوم بالذات؟

ضمت يديها على صدرها، وردّت بجرس لا يخلو من ادعاء:

- خالجني إحساس، إحساس أقرب إلى الحدس.

- متى هاتفك بالضبط؟

- منذ زمن طويل.

- أسبوع، أسبوعين، ثلاثة؟

- أكثر أكثر.. منذ نحو سنة.

- هل تمزحين؟!

قالت بثقة شديدة:

- لا أمزح.

لم آخذ كلامها على محمل الجد، فكّرت في دخيلتي ربما تكون غير سوية، تعاني من اضطراب وهامي يجعلها تتخيل أمورًا لم تحدث، ولبثتُ صامتًا لا أعرف بم أجيبها. تفرّست في وجهي وقالت بصوت متهدّج:

- أنا ظمأى.

- سأجلب لك ماءً. هلاّ تعرفيني على اسمك ؟

- تمارا.

- اسم جميل.

هرعت إلى الكرفان جذلًا، فسمعتها تنادي "انتظر، لا أريد ماءً"، لكني تظاهرت بعدم سماعها، وما إن وصلت عتبة الباب حتى التفت إليها، فإذا بسحابة دخان أبيض تتراقص فوق المصطبة، أما تمارا فلا وجود لها، تلاشت من المكان وكأن ريحًا قويةً ساقتها إلى جهة أخرى. عدت راكضًا صوب الكابينة، وكدت أسقط على السكة ويرتطم رأسي بها لولا أني تمالكت نفسي، ولم يكن بإمكاني فعل أي شيء. "هل كانت شبحًا"، رغم أني لم أر أشباحًا في حياتي؟ وكيف تكون شبحًا وقد رآها ياسين أيضًا؟

حين لمست المصطبة اختفت سحابة الدخان تمامًا. ارتميت عليها، تملأني حيرة شديدة، وأخذت أجسّ خشبها بأصابعي، عندما بدأ ضوء شاحب يكشف معالم المحطة، إنه ضوء الفجر المألوف بالنسبة إلي، ومن بعيد انبعث نعيق غراب بين أشجار اليوكالبتوس خلف الكرفان.




ما الذي ظلّ في يدهِ من غبار البلاد؟

إلى يوسف الصائغ

علي جعفر العلّاق

بُحّةٌ تتصاعدُ من قاعِ بئرٍ مقدسةٍ
والتراتيلُ تخفقُ عبر المراتِ:
عينانِ تلتهمانِ حياةً بكاملها..
يوسفُ الحسنِ، بل قمرُ الديرِ
يا لفتوّتِهِ، حمْرةٌ، مثلما خجلُ امرأةٍ، تملأُ الوجْهَ
تلك شرارةُ فوضاهُ، تلك دعابتُهُ الشّرِسَةُ
كلّ شيءٍ تكاملَ دون انقطاعٍ:
سينضمُّ، طفلاً، إلى جوقةٍ،
يتنامى فتىً، والمعلّمُ يمنحهُ
وطناً من عذابٍ..
وحزباً..
ومكتبةً..
***
ثم يمضي الصبيُّ إلى نضجِهِ..
تتقدمُ منه القصيدةُ عريانةً
إنها ملتقى كلِّ شاردةٍ:
للأنوثة أو للشراسةِ أو لاشتباكِ الفنونْ
ملتقى كلِّ حيٍّ وميْت..
وردةٌ فوق قبرٍ وشاهدةٌ عند بيْتْ
ملتقى كلِّ شاردةٍ:
تلك أنثى تصدُّ الرصاصَ بأغنيةٍ..
وبقيةُ سوطٍ على شفتينْ..
تعبٌ يتوهّجُ سخريةً
بدمٍ تتلطّخُ زنزانةٌ..
لوحةٌ تتشابكُ
يقتحم اللونُ لوناً يناقضُهُ..
وقميصٌ يُقدُّ من الجهتينْ..

*
تشيرُ إلى أفقٍ يداهُ، فيزهرُ عراقٌ رماديٌّ، وتمتدُّ أنهرُ
ويصفو غبار الكون، أيّةُ أمّةٍ تصلّي بلا تقوى، توالي وتُنْكِرُ
ويصغي الى حُلْمين: ذاتٌ مريرةٌ وثَمّ سرابٌ، مثلما الوهمُ، أحمرُ
ويصغي.. ونصغي ..
ثَمّ حلْمٌ..
وخيْبةٌ..
***
يرفع الكأسَ ريّانةً من على المنضدةْ..
تنعسُ الخمرُ في يدِهِ، فيرى، في قرارتها،
ثَمَّ منحدراً للغيومِ على جبلٍ، ويرى امرأةً
يتناثرُ تفّاحُها في الجهاتِ جميعاً..
أكان يرى حلْمَهُ حافياً؟
أيرى البئرَ والأخْوَةَ الحَسَدَةْ..؟
ثُمَّ تنعسُ في يدهِ الخمرُ ثانيةً..
***
كان يوسف يصحبُ قطيعاً من النمور
في حقولٍ من الشكّ والمراثي:
قصائده لا تبعث في روحه إلا الشعور بالقرف.
مشاحناته اليومية مع كارل ماركس تصل حد التشابك بالأيدي.
كان يغير ولاءاتِهِ مثلما يغير كهلٌ ملولٌ عكازته المتهالكة،
ثم يصرخُ في وجوه لائميه:
أيّكم تطاوعه نفسه على تقبيل جثة؟
***
تسيرُ إلى الوادي الكراهةُ، تنتشي الخرافاتُ والدفلى، بلادٌ وحيدةً تغنّي لقتلاها، ولا أخوةٌ لها، سوى البئرِ، تستشري و تنمو . و يو سف ،

جاسم محمد الفضل

يرى من ثقوبِ القلبِ، أرضاً كسيرةً ترمّمُها الفوضى، فتمضي الى غدٍ
أشدَّ انكساراً، يوسف محضُ صرخةٍ، ونصرٌ رماديٌّ يلوحُ..
قصيدةٌ تُزفُّ الى القتلى، ويوسفُ لا يرى سواهم،
ولا يصغي لغير قصيدةٍ،
تقولُ ولكنْ لا تقولُ، مخيفةٌ
وخائفةٌ..
***
تلك أيامه تتوهّجُ قاتمةً، لوحة تتأوّهُ ملء الممرِّ المؤدّي إلى النومِ،
تفتحُ للكأسِ درباً إلى ما تريدُ، وغليونُه مثلُ ذاكرةٍ تتنامى وتخبو.
أتلك نشارةُ أيامهِ؟ أم بقايا نساءٍ تبخّرْنَ كالماءِ؟
يوسفُ يصحو على وقعِ كارثةٍ:
ما الذي ظلَّ، من غدهِ، حكمةٌ أم عنادْ؟
ما الذي ظلّ، في يدهِ، من غبار البلادْ؟
إن يوسفَ محضُ عينينِ تائهتينِ
وبُحّةُ ترتيلةٍ
ومعلقةٌ من رمادْ..



الزانية في يومها الأخير

فصل من رواية

اليوم الخامس في بستان الشيخ

وارد بدر السالم

«1»

في اليوم الخامس من الفضيحة، وبعدما توتر الرجال قبل النساء وصار من المستحيل الإمساك برأس الخيط، وبالرغم من رياح السموم التي أغرقت القرية بالغبار والحر الشديد، كان القرار الأخير المرتبك وغير المريح لعيدان الصّبّي وزوجته، بعد ليلة الخرزتين السوداوين، هو الرحيل السريع ولو كان في عز ظهيرةٍ تخنق الأنفاس وتقشّر الوجوه، كهذه الظهيرة الصفراء التي أخرجتهما من الدار إلى مصيرٍ آخر في قرية أخرى، حريصَيْن قدر الإمكان على أن يتجنبا ملاقاة الجيران والأهالي الذين قبض عليهم؛ في هذا الوقت؛ غبارٌ صحراوي هبّ من الغرب في سوْراتٍ متتالية مترافقاً مع رياح السموم الحارّة، ونبتت شمسٌ عمودية ملتهبة جعلت من القرية مقبرة مهجورة تحت الهجير ونفخ الغبار الأصفر. وهو ما أقنع الرجل وامرأته أن يستغلا هذا الوقت للتسلل من دون أن يعترضهما أو يؤخّرهما أحد، لكن قبل أن يسلّما على المختار ويأتمنانه على الدار التي بقي فيها الكثير من الأغراض والأفرشة والحاجات الأخرى التي لم يستطيعا حملها على ظهر الحمار الهزيل، مثلما يأتمنه عيدان على دكّانه الصغير. ويبرر له رحيله - الذي تمنّاه في سره - أن يكون رحيلاً مؤقتاً حتى تستتب الأمور ويتضح الخيط الأسود من الخيط الأبيض.

همهم بضيق ووجهه يتعرق:

- الشيخ حنطة غير موجود في القرية هذه الأيام كما أظن.

ردّت المرأة بتبرّم:

- الشيخ مشغول بأملاكه وخيوله ونسوانه التركيات.

ثم أردفت بعد صمتٍ سمعت فيه وقْع خطواتهما المسرعة:

- المختار رجلٌ خَيّر وهو وجه القرية.. الشيوخ والسراكيل لا يعرفون الفقراء.

- الشيخ حنطة يرماز أصلي.

على ظهرِ حمارٍ هزيل وضعت المرأة بعض العفش: أفرشة خفيفة ملونة غطّت حاجياتٍ مطبخية مدحوسة في گونية تمّن، ومستلزمات دكان الحِدادة الصغي: المنفاخ اليدوي السميك من جلد الجاموس المدبوغ، ومطرقة الحديد ذات الرأس المربع، بينما حرص عيدان على أن يدسّ الزناد الفضي التركي ذا الفتيلة الخشنة في جيب دشداشته الجانبي، الزناد الذي أهداه له جلال الدين بيك ذات مرة عندما عمل له فالة بسبعة رؤوس على غير العادة وضعها ديكوراً في ديوانيته العريضة؛ وهو في طريقه مع امرأته؛ إلى دار المختار قبل أن يتركا القرية نهائياً في ظهيرة منسوجة من الأتربة والرمال الخشنة، فيما بدا بستان الشيخ كبيراً بنخيله المتراصفة وأشجاره المتطاولة كأعمدة لأشباح تصارع الظهيرة بريحها الحارقة. وهو ما لفت أنظارهما عندما أخذا ينظران إليه مثل كابوس جاثم على صدر القرية بعدما عاث فيه حسين الناطور، وبالغَ كثيراً بإشهار الفوطة البيضاء والتلويح بها لليوم الخامس على التوالي. ولا يعرف إنسان في القرية كيف ستنتهي مهلة القائم مقام الأبرص جلال الدين بيك بعد يومين فقط، حينما تعقدت القصة وركب العناد رأس الناطو، ممتثلاً لسلطة البيك الذي تقف وراءه الحكومة والمتصرف والباشا الكبير وربما الباب العالي في إسطنبول، لحجج وجد الأهالي أن بعضها غير ظاهر من الفضيحة حتى الآن.

جاسم محمد الفضل

فيما بقي المستور والغامض لا يجهر به أحد ولا يجرؤ الكثيرون على القول به، مادام جلال الدين بيك يدفع الناطو - ابن الغريبة - الى واجهة القرية، فيما ابتعد الشاهبندر الشيخ حنطة عن القرية في هذه الأيام ولم يظهر ولا مرة واحدة. وقيل إنه يتفقد أملاكه الكثيرة حتى مهران داخل الحدود الإيرانية على ظهر العروسة التي لا يفارقها في حله وترحاله المتعدد.

- الدنيا تغيرت.. صارت غير دنيا.

تمتمت المرأة وهي تحمي رأسها من شمس الظهيرة بشيلة سوداء. تهدج صوته:

- هذا غضب الله علينا. يصبح البشر شياطين كلما كانت لديهم قوة.

كان بيت المختار متداخلاً بين البيوت القصبية والأكواخ الطينية، ولا يميزه شيء عنها سوى أنه مختار القرية منذ وقت طويل، عبرت عليه أجيال متعاقبة ما يزال بعضها حياً حتى ساعة الفوطة - الفضيحة التي يقودها حسين الناطور.. ابن الغريبة.

«2»

البارحة كان الليل طويلاً على غير العادة.

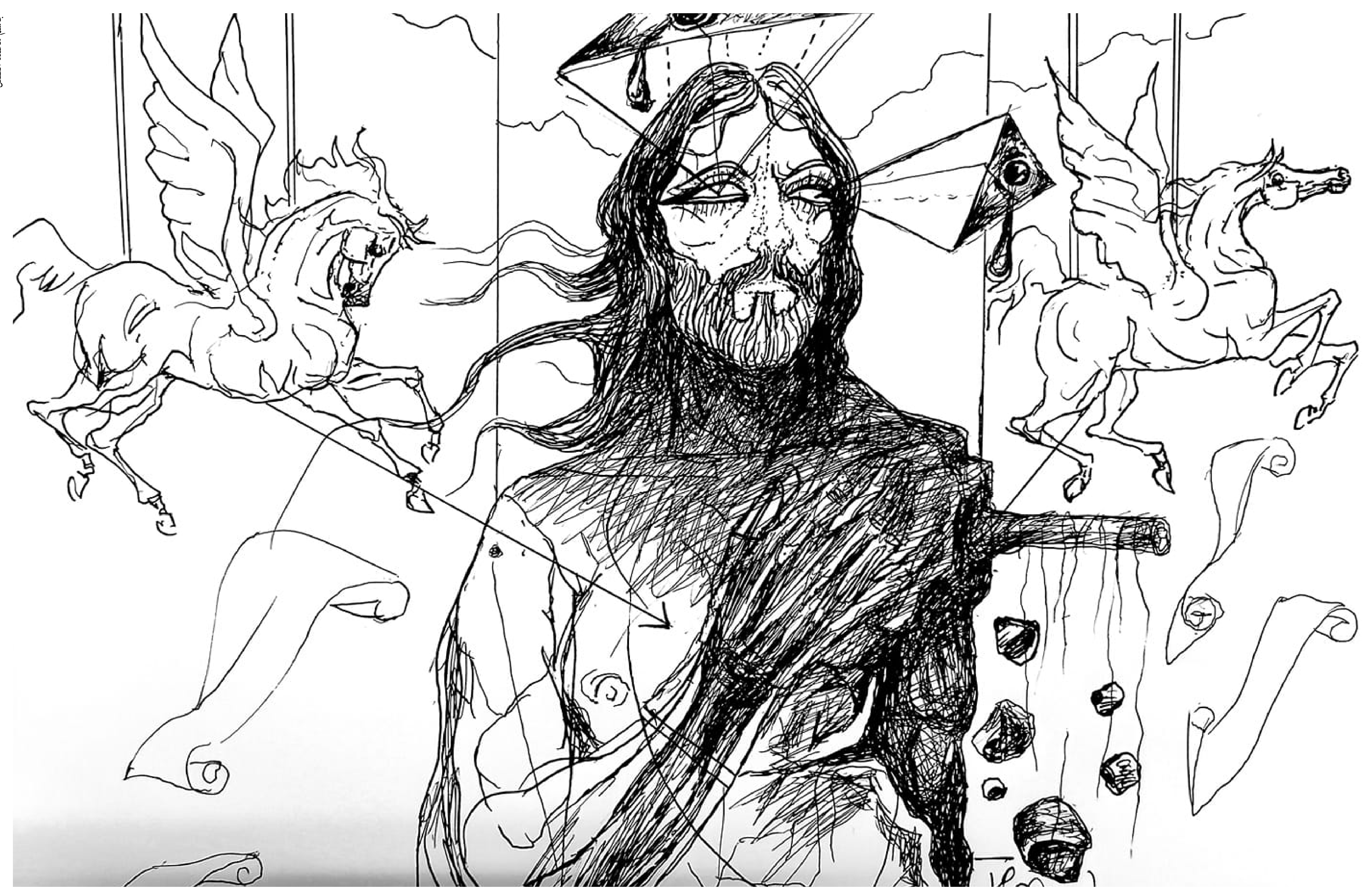
طالعَ فيه نجوماً لامعة تنظر إليه كالعيون الفضية، وكواكبَ كثيرةً تتحرك وتغيّر مواقعها في السماء على مدار الظلام، فتغيّر شكل الليل أمامه. بل حتى شكل السماء الغاطسة في عتمة بعيدة ، فاكتنفه الأرق وتصبب العرق من جسده وهو يُحرّك خرزتيه السوداوين؛ أنثى وذكر؛ في الطاسة النحاسية قبل أن تنكشف ساعات النحس الآتية، عاكفاً على قراءتها بصبر، متتبعاً لألأة بنات نعش السبع في قِبلتهنّ المعتادة وتشكيلتهنّ المنسرحة التي يعرفها، فأخذ يتأمل خرزتيه المظلمتين وهما تتقافزان في حوض الطاسة بحركة جذب غير معتادة؛ صعوداً على حافّة الطاسة ونزولاً منها؛ متأملاً وراصداً حركتيهما في ميلانهما عن اتجاه بنات نعش في كل مرة يوجههما إلى تلك اللمعة الفضية. كما لو ضاقت عليهما مساحة الطاسة الصغيرة. حتى تهدآن وهما تبتعدان عن ذلك الاتجاه الواضح لعينيه. فتنطفئان في قعر الطاسة متقابلتين كأنهما تهمسان لبعضهما شيئاً.

لا يعرف تماماً أيّ نجمة فرّت من جذب الخرزات، ولا أيّ واحدة اكتفت بظهور مؤقت وغابت في لجّة السماء سارحة كما لو انفرط العقد السباعي لتلك البنات الفضيات المرابطات في السماء. غير أنه عزم إلى ما بعد منتصف الليل، واستنزل خدّام الخرزتين بطريقة مجهدة، متصبب العرق كمن يغطس في نهر القرية حتى ابتلال دشداشته، فمسكت جسده ارتعاشات متتالية. خضّته كثيراً. وتهدّل لسانه بالتمتمات الغريبة وهو يمضي في معاينة خرزتيه اللتين عاودتا القفز في طاسة النحاس مثل كائنين صغيرين محاصرين، تاركتين انفعالات صوتية غير واضحة اختلطت بصريف الطاسة واهتزازاتها المتسارعة، لكنه، وبقلق، أخبر زوجته قبل الفجر بالضبط، من دون أن يُتمم التعزيم، بأنّ عليهما الرحيل لما تبقى من مهلة الناطور التي توعّد بها الأهالي المفجوعين بقصة الفوطة وصاحبتها المتخفية في أحد بيوت القرية.

قال بقلق:

- لا يوجد ما يشجّع على البقاء يا خاتون.. الخدّام يقولون هاجِز.. الدنيا ليست أماناً هذي الأيام.. الخرزات مو مرتاحة.

أكثر من مرة ردد أمامها بأنّ الأيام المقبلة لا تبشّر بخير، بقناعته التي وجدها وتأكد منها في يوم المرآة المثلومة التي رأى فيها الصبي - ابن الحفّافة خديجة - شكل الفاعلة. وهو ما ظل يتردد في خاطر المرأة، فهي العارفة بعلومه وسحره العلوي والسفلي الذي لا يُخطئ كثيراً، وحتى يوم شهدت رؤية الصبي في التنكة والمرآة، وضحّت بواحدة من دجاجاتها البيّاضة إلى جارتها الحفّافة، كانت على



جاسم محمد الفضل

يقين أنه قد سرق صورة الزانية من عيني الصبي المتعرق الطامع بحمامة صادها له عيدان، ولم تخفِ قلقها وخوفها مما سيحدث فيما تبقى من الأيام القليلة في رهان القائم مقام والناطور على كشف الفاعلة التي دوّخت فعلتُها أيامَ القرية وجعلتِ الرؤوس تتناطح فيما بينها.

«3»

وجدا المختار يغالب الحر والغبار، مفرّع الرأس بصلعةٍ سمراء تلطخها بقعٌ قهوائية صغيرة غامقة ومتفرقة كالندوب، ودخلت عيناه الطامستان في محجريهما على وجهٍ سبعيني ملتحٍ مطعوج يوحي بالملل والضجر والاختناق والقرف.

اعتذر عيدان؛ هو يقبض على لحيته البيضاء التي يخالطها اصفرار كثير، من أنّ الوقت غير مناسب في مثل هذا الجو المترب الخانق، لكنه تعلّل:

- البركة فيك يا مختار فأنت تعرفنا منذ سنوات. ونحن من أهل الديرة.

ثم عالج ارتباكه الواضح:

- والحي يتلاقى مع الحي إذا شاء الله تعالى.

- إلى وين؟

- إلى أمّ الطيور.. الرزق وين ما كان يا مختار. مرة هنا ومرة هناك.

لم يكن الوقتُ مناسباً كما كان عيدان يفكر لحظتها وهو يكمش لحيته المتربة ويغالب موجات الريح الحارة التي تشفط وجهه المتعكر؛ شاعراً بالخجل من المختار، لكنّ العبور إلى قرية أمّ الطيور هاجس سيطر عليه للفرار تحسباً لما سيحدث، لاسيما وأن سماء الليل الذي يطالعه كل ليلة باللمعان المتحرك المريب، وحركة بنات نعش غير المألوفة رشّحت فيه فعل الفرار من تصرفات الناطور العنيد الذي يهين القرية ورجالها ونساءها بشعور المنتصر. فشجعته امرأته التي تخشى عواقب الأمور، أن يغادرا القرية وقتاً قد يقصر أو يطول، كما لو شمّت رائحة بارود ورصاص ودماء. ولعل المختار فهم ما يدور برأسيهما، فاكتفى بلحظة القبول التي لا بد منها، وهو يرى تل العفش الصغير فوق ظهر الحمار الهزيل وامرأة الرجل التي نادراً ما يراها. وهي الآن أمامه تلهج بفضائله وطيبته كونه عمود القرية وخيمتها وليس الشيخ حنطة.. قالتها صراحة من دون أن تتردد.

ربت على كتف عيدان:

- مصحوبين بألف سلامة.. هذي ديرتكم وقريتكم متى ما ترجعون هلا بيكم.

صافحه شادّاً على يده بإيحاء الموافقة على هجرة القرية، غير أنّ عيدان - ولا تزال كفه بكف المختار - قال بتردد:

- تركت داري بأمانتكم يا مختار.

هز المختار رأسه.

أكمل عيدان بصوت فيه حشرجة الغياب:

- ودكاني مقفول بثلاثة أقفال حتى يسهّل الله أمرنا بالرجوع إلى القرية.

«4»

تحررا من عبء التوديع شاعرَيْن بالارتياح النسبي، فسارعا بين الدروب الترابية يقودان الحمار الهزيل. متخذَيْن أكثر من دربٍ صغير يقودهما إلى دروبٍ أخرى، وهما يسحقان شجيرات الأشواك والعاقول والطرطيع والخلفاء، بعيداً عن البستان الكبير المغلّف بالغبار الصاعد والأكواخ والصرائف المتقاربة المتشابهة التي حطّت عليها حرارة مباشرة، ليتفاديا مواجهة بعض الأهالي الذين سيسألون عن سبب الرحيل من القرية في مثل هذا اليوم، ويتجنّبان القيل والقال وما آلت إليه المشكلة التي تسبب بها الناطور السّبيعي حسين، فالأسبوع سينتهي والقرية في مدّ وجزر من أمرها، والناس دائخة يميناً وشمالاً وهي تنتظر مهلة اليوم السابع بخوف.

كانت امرأته متعرقة وقد شدّت نصف عباءتها على وسطها ولفّت وجهها بشيلة سوداء، وهي تسحق دروب الطرطيع الساخنة وشجيراتها الشوكية، وقد أبعدتهما قليلاً عن القرية، ورأت بستان الشيخ يتوارى في سحائب الغبار وسَوْرات السراب.

- نبتعد عن مشاكلهم حتى يفرجها الله.

أوضح الرجل وهو يمسح العرق من على جبهته ولحيته المصفرّة النازلة حتى صدره المشعر:

- الناطور ورّط الناس وورّط نفسه في هذه المصيبة.

ثم أكمل وهو يبصق:

- راح يكون الخاسر الوحيد في هذي المشكلة.

عادت المرأة تسأل:

- تعتقد غيرنا راح يترك القرية؟

- الناس تعبت من المشاكل البايخة.

تساءلت وهي تحث الحمار على السير:

- أنت متأكد أن ابن الحفّافة شاف الزانية بالمرايه؟

جاسم محمد الفضل

أكد الرجل بشكل يقيني:

- أي.. بس ما فهم..!

حاولت أن تستنطقه مرة أخرى بإلحاح:

- وكيف سيعرف الناطور الزانية بعد ما ينتهي الأسبوع؟

رد عيدان على مضض وهو ينظر الى السماء المغبرّة:

- الله وحده يعرف.

«5»

لم يكد المختار يغفو في القيلولة الصفراء حتى أخبره ولده، بتردد وحذر، بأن السائس عبدالعزيز قد هرب من إسطبل جلال الدين بيك ومعه عشر أفراس صقلاوية أصيلة، سالكاً طريق البرية. ربما إلى ولاية البصرة، ومن ثم إلى سنجق الإحساء التي شبّ فيه وتعلم أصول تربية الخيول وتطعيمها وتطبيبها بين شيوخها وأكابرها، وأن القائم مقام المُستشار، الذي فوجئ بالخديعة والخيانة، أرسل في أثره فصيلاً من الخيّالة والدرك لمطاردته.

فزّ المختار متوتراً وهو يبعد الذباب عن وجهه، وبصعوبة فتح عينيه، مستغفراً الله بأنفاس تختنق محدقاً بوجه ولده.

- في القهوة يقولون هذا.

انسحب الولد، ونهض نصف المختار الأعلى وهو يهش الذباب والغبار من على وجهه وقد ازداد عصبيةً، وبدا لزوجته، التي تصب الماء على رأسها بين لحظة ولحظة، وكأنه فزّ من كابوس وهو يتمتم:

- الله يلعنك يا ناطور. الله يلعنك يا قائم مقام. الله يلعنك يا شيخ حنطة. الله يلعنكم دنيا وآخرة.



تذكّرت سعدي

علي نوير

أمس في "حمدان"* كدتُ أراهْ
سعدي المهاجرَ،
لا سواهْ
إذ عادَ ثانيةً إلى بيتٍ قديمٍ في الجنوب
أكانَ ذلك في الحقيقةِ؟
في الرؤى؟
أم في الخيال؟
ها أنذا
أتذكّرهُ بعد خمسين عاماً
أتذكّرهُ الآنَ يخطو وئيداً،
يرتقي سُلّمَ المسرحِ المدرسيِّ،
الحضورُ خليطٌ من الوافدين وأهلِ المدينةِ،
أهيَ "المبَرّةُ"** أم قاعةُ المهرجان؟
المنصّةُ ماثلةٌ في البعيد
جاءتِ الكلمات
همساً
كما لو كان حلماً:
" أعتمَ البحرُ
منذ الظهيرةِ
كان يعتم شيئاً فشيئاً ***"..
وشيئاً فشيئاً
أعتمَ ما حولَهُ
إذ تراءتْ لهُ في الخفاء
نخلةٌ
كان يأوي إليها
حين تدركهُ رغبةٌ في الغناء
وشيئاً
فشيئاً
خنقتْ صَوتَهُ
نوبةٌ من بكاء.****
سعدي المُعلّقَ
في مدار الوهم والنسيان
لا تنسَ الرهانَ على البقاء
حلّقْ بعيداً
لا مكان هنا للبكاء
خذ زورقاً من ورق
وارمهِ الآنَ أبعدَ.. أبعد
ليطفو على نهر حلمكَ،
واحرصْ على أن تكونَ الرياحُ جنوبيّةً
كي تهبَّ على موطنكْ
وحين تعاكسكَ الريح
خذ بلداً، في الخريطةِ، لا يشتمكْ
واقترحْ
- بين خطّينِ للطولِ - اسمَ العراق.
سعدي الذي في الغياب
احترسْ
إن عدتَ يوماً
فلا النخلُ نخلٌ،
ولا الماءُ ماء،
وهذا الحجرْ
ليس أكثرَ من لُغُمٍ
استطابَ البقاءَ هنا
تحت ظلِّ الشجرْ.
سعدي الذي في الضمير
سنمضي معاً
إلى حتفنا ذات يوم
وتبقى البلادُ التي غادرتكَ -
التي غادرتنا،
وتبقى المُقاضاة ، حتماً، على ما أضأتَ،
وما لم تُضِئْ
كنهرٍ كبيرٍ يجوب البلاد
ليروي السهولَ متى يمتلِئْ.

البصرة: 18-8-2021

جاسم محمد الفضل

* "حمدان" ناحية في قضاء "أبو الخصيب" بمحافظة البصرة.

** هي "مبرّة البهجة" في البصرة حيث أقيمت على مسرحها المدرسيّ بعض جلسات مهرجان المربد الأوّل عام 1971.

*** من قصيدة "حانة على البحر المتوسط" للشاعر الراحل سعدي يوسف، والتي شارك بها في الجلسة الثانية للمهرجان مع قصيدة أخرى بعنوان "نهايات الشمال الأفريقي".

**** غلب البكاء سعدي يوسف أثناء قراءة إحدى قصيدتيه في ذلك المساء المربديّ المحتدم شِعراً وشجناً.

انتظرني في البيت

فصل من رواية

ميسلون هادي

«1»

ليلة المتاهة

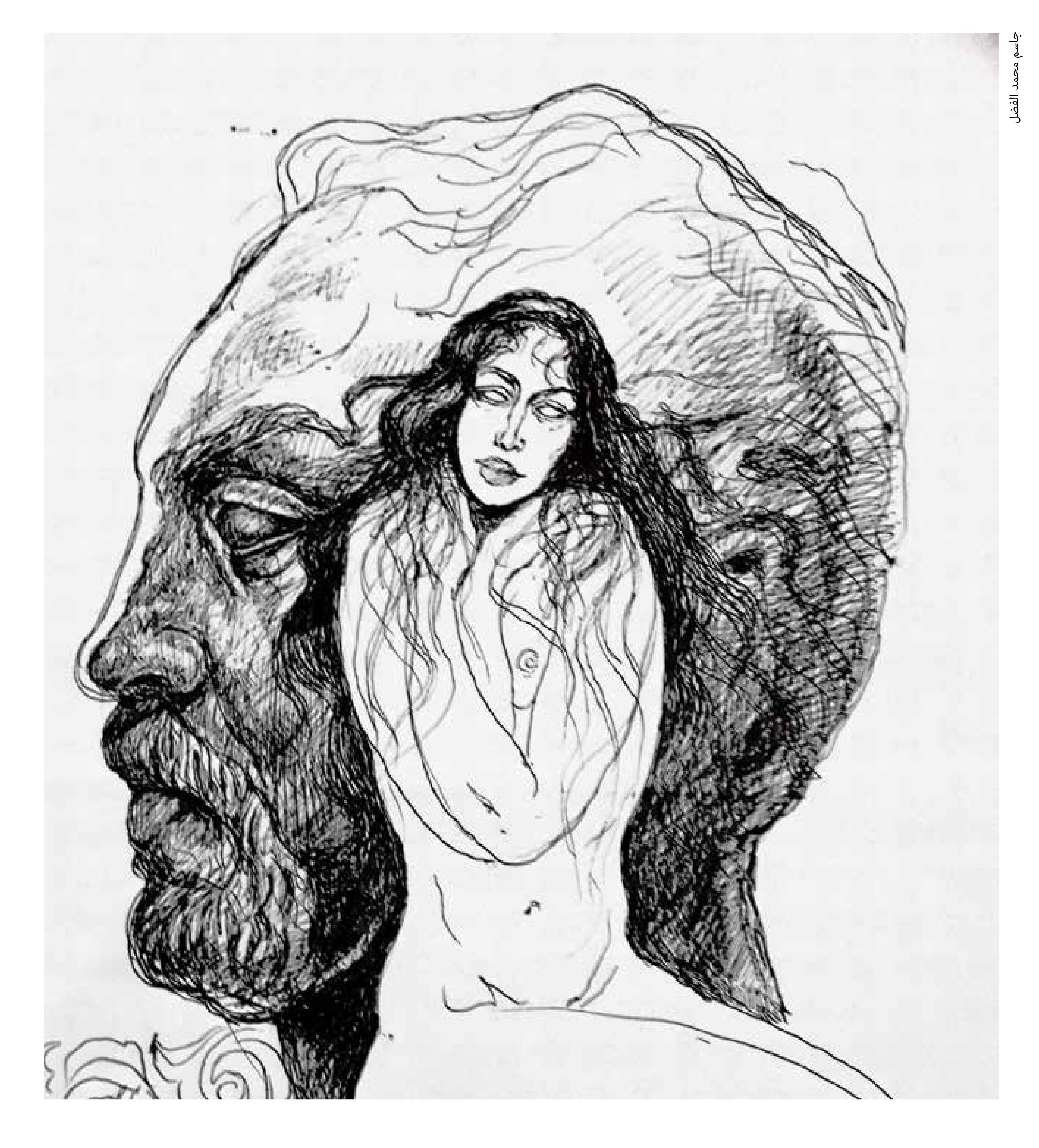
لا أعرف ما هو اسمي بالضبط.. ولم أر هذه الدنيا إلا في ذلك اليوم الذي سمعت فيه ضحكة "شمس" وهي توقظني من النوم.. هبت الريح التي حركت باب الكوخ وأوراق الشجر، فلم أسمع صوتاً آخر غير تلك الضحكة الخافتة التي تتلوى مع برتقالة كبيرة تقشرها تلك المرأة على شكل شريط لولبي ينثر رذاذاً لاذعاً في الهواء. وجدت نفسي مرمية على الأرض عندما استيقظت من النوم، فقلت لنفسي ما هذا الهدوء الذي يلف هذا المكان الغريب؟ ومن هذه المرأة التي تضحك وتقشر البرتقال؟

نهضتُ بصعوبة بالغة من الأرض، فتوقفتْ المرأة عن الضحك.. والتفتتْ تنظر إلى باب الكوخ المفتوح تماماً، ثم سكنتْ السكين في يدها، وأصبحتْ محشورة تحت الحشوة البيضاء لقشر البرتقالة.. نظرتُ أنا أيضاً إلى الباب، فتحرك بقربه ظل طويل إلى أعلى.. ومع اختفاء ذلك الظل تحركتْ سكين المرأة مرة أخرى، وتكوم القشر اللولبي في حضنها حتى تكامل على شكل برتقالة فارغة من اللب.. شعرتُ بالخوف منها، ثم سألتها بصوت ضعيف: من أنت؟ فقالت إن اسمها "شمس"، وإنها لن تفارقني في هذا المكان الجديد، ولن تدعني أحزن أو أمرض أو أجوع... لا أعرف من تكون هذه العجوز التي رأيتها أول ما استيقظت من الغيبوبة، ولا أدري كيف جاءت بي إلى هذا المكان المنعزل عن العالم كله؟ إلا أنها من المؤكد تعرفني جيداً، وتخاف عليّ، وتريدني أن أغسل وجهي كما لو كنت ابنتها التي استيقظت تواً من النوم.

أغسل وجهي؟ وما هو شكل وجهي؟ أشعر بأنه فتي نحيل، ولا يشبه وجه "شمس" العجوز الذي يشف عن بياض وفير ويحيط به شعر كثيف. أما وجهي فلم أره أول مرة إلا في الماء الصافي عندما ترجرجت السماء، وتكسرت صورتها على صفحة النهر، فلم أستغربها، ولا استغربت كل ما ورد على صفحة النهر من غيوم تهتز وطيور تفزع، لكني استغربت شكل الوجه الذي أراه أول مرة يتوسط شعراً طويلاً يغطي رأسي وهامتي.

تناديني "شمس" بأسماء ثلاثة تتغير مع تحولات القمر.. فتطلق علي اسم "ثريا" عند المحاق وشدة الظلام، ويصبح أسمي "نصف القمر" بعد أيام قليلة من ظهور الهلال في السماء، ثم يتغير إلى "كل القمر" عند اكتماله بدراً على شكل وجه إنسان...... وحدها "سيسم" التي لا تتغير... و"سيسم" هذه ترحل بعيداً عندما يموت الإنسان، ولكنها الروح التي تبقى ولا تموت.. إنها تعيش في العيون على شكل نقطة الصغيرة في الوسط، وهي التي، يقول "مارد"، إذا ما نظرنا إليها يتحقق اتصالنا مع من نراه على الفور.

"مارد" طويل القامة ناحل الوجه، ولونه الأسمر مشابه للون الكوخ، غير أنه أفتح قليلاً من لون تراب الأرض، وفي وجهه يوجد تعبير جميل لإنسان تائه قد نسي نفسه في مكان بعيد لا يمكن الوصول إليه. رأيته أول مرة يمر بالقرب من كوخنا وقت الغروب، وكان يمشي ممتطياً حصانه "قندس"، فشعرت بأنني قد عرفت "مارد" في زمن مضى، ولبثت جامدة على صخرتي العالية أنظر إلى القمر في السماء، وأسمعه يتحدث مع "شمس" عن جرة سماوية يضع فيها أحجاراً ومحارات جمعها من قاع النهر. التفتُّ إليه فأصبح لون وجهه بلون الغسق، ثم نظر هو إليّ، فتحرك قلبي من مكانه، وتلون وجهي بلون أشد احمراراً من الغسق.



"مارد" يحفظ الكثير من القصص والأساطير التي لا أعرفها، ويعلمني أسماء الثمار التي يجمعها من الفيافي، ويجلبها لأبيه المشبرق حكيم العشيرة.. كان يقلعها من قيعان الأرض، ويطرحها في الجرار والأكياس لكي يختمّرها فيما بعد، ويحولها إلى عطور وعلاجات لتهدئة الحزن وتسكين الألم... ليست "سيسم"، التي تعيش في العيون، هي النقطة الوحيدة التي حدثني عنها «مارد»، وإنما حدثني عن نقطة أخرى هي قطرة المطر التي تعيش في الغيوم.. قال لي إنها لا تولد بذلك الشكل الدائري، ولا تتخذ هذه الهيئة الكروية إلا عندما تقترب من الأرض التي تجذب كل شيء إلى أسفل بما في ذلك نحن البشر.. ولكي يوضح لي كيف يتكون الشكل الكروي لقطرة المطر، فقد غطس رأسه في ماء النهر، ونفخ الهواء فيه، فخرج زفيره على شكل كرات شفافة هي الفقاعات.

قلت له كيف تحول زفيرك إلى كل هذه الفقاعات المدورة، فقال «مارد» لأن الحركة في هذا الكون تعتمد كلياً على شكل الدائرة... فهو الجمال الأمثل الذي يخدم وجودها المتحرك على الدوام.. سألته: وهل الجمال يعني شكلاً واحداً فقط هو الدائرة؟ قال كلا.. الجمال يأتي في أشكال متعددة، غير أن الشكل الكروي هو الأكثر شيوعاً بين الكواكب والثمار لأنه يأخذ الحيز الأقل من الطبيعة.. سألته إذا كان شكل الكرة هو الأجمل والأمثل، فلماذا شكل البيت ليس كروياً؟... ضحك «مارد» وقال: ربما البيت هو الشيء الوحيد الذي يجب ألاّ يتدحرج بعيداً عن مكانه في هذه الدنيا.. أليس كذلك؟

«مارد» يعرف الكثير من الأشياء التي لا أعرفها.. وأنا فعلاً لا أعرف الكثير.. وأحب أكثر مما أعرف.. ولولا أن هناك أشياءً أحبها عندما أستيقظ من النوم لما شعرت بالفرح أبداً في هذا المكان الغريب.... فأنا أحب هبوب الريح المنعشة من ضفة النهر لأنها تتخلل شعري الطويل وتجعله يتطاير في كل الاتجاهات، وأحب رائحة العجين عندما ينتفخ، لأنها تغربلني من حزني وتجعلني أشعر بالراحة والأمان. وأكثر من هذا كله كنت أحب صوت الرعد عندما أسمعه للمرة الأولى بعد انتهاء الخريف.

قطرات المطر المتساقطة أيضاً أحبها كثيراً لأنها تبعث عطراً طيباً عندما تتغلغل بذرات التراب، أو تشق صفحة النهر في حفر صغيرة يتراقص حولها الماء، وفي الحالين يتردد اسم «مارد» في رأسي، ويتكتك بعدد القطرات التي تنقر سطح النهر، أو تتخلل طيات التراب. وحتى إذا أمطرت الدنيا وأنا نائمة، فإن الحلم يجمعني بـ"مارد" دون أن أعرف كيف حدث ذلك. أقول لنفسي هل «مارد» يحلم بي مثلما أحلم به، أم تشغله الفيافي والسباسب عن الحديث إلى نفسه كما أتحدث أنا؟

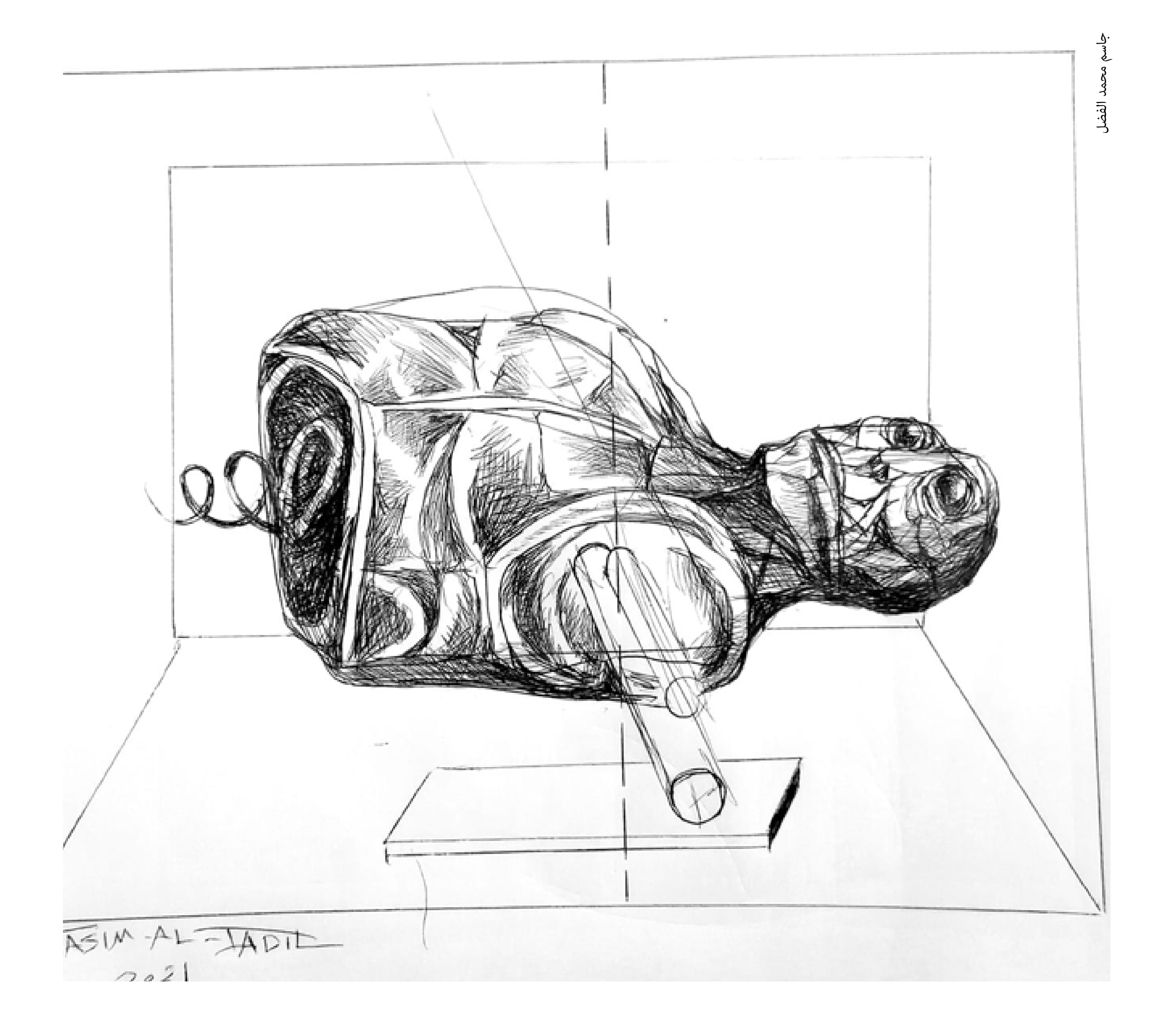
تقول نفسي لا تقلقي من تسلل «مارد» إلى أحلامك كلها، فهو يفكر بك مثلما تفكرين به، وما دمتِ رسمتِه على هذه الصورة، فهو أيضاً قد رسمك على هذه الصورة. سكن قلبك وسكنتِ قلبه، وهو لك وأنت له، وستكون لكما روح واحدة ويجمعكما قلب واحد... طيبةٌ نفسي وحنونة ولا تمل من تحويل همي إلى سعادة.... فمن هي نفسي الموجودة داخلي هذه؟ ولماذا أشعر بالسعادة عندما أتحدث إليها فوق صخرتي العالية؟.. هل هي أنا أم أنا هي؟.. هل هي جن مختبئ في داخلي، أم ملاك؟

أعيش في هذا الكوخ مع «شمس» منذ سنوات أو شهور عديدة.. لا أدري... الشهور تمضي دون أن أهتم كثيراً بعدها أو أعرف متى بدأ الحساب. ولولا أعواد الثقاب المشتعلة لما عرفت أنها انقضت وطارت مثل الدخان.. كأنني لا زلت نائمة في تلك الغيبوبة التي استغرقتْ عدة أيام بعد وصول القارب إلى هذا الكوخ.. وجدت نفسي فيه بعد أن قذفني النهر إليه، ليكون بيتي مع تلك المرأة البيضاء التي أنقذتني من الغرق، فرأيتها أول من رأيت بعد استيقاظي من الغيبوبة... كانت تقشر البرتقالة عن شريط لولبي ينثر رذاذه اللاذع في الهواء.. اسمها «شمس»، وهي التي ربتني بعد أن نجوت من فيضان كبير أغرق مدينتي كلها، ولم يتبق من أهلها وأهلي سوانا.

قالت إنها وجدتني عائمة على الماء، فأخذتني في قاربها الكبير ونجت بي من الكارثة.. شعرها طويل وكثيف وأبيض كالشمس، ولها القدرة أن تحمل فوق ظهرها نصف أغراض الكوخ دون أن تتعب أبداً، وأن تصف كل شيء تراه بعينين قديمتين ولسان قديم. تحتفل كل يوم بشم الهواء كما لو كان عيداً للفطر بعد الصوم، وتقول إنها امرأة الحياة التي تتطيّر من الموت وتُتقن فن البقاء، لهذا وضعتْ في قاربها كل الحاجيات التي حفظتها في غلاف مكنون لمثل هذا اليوم العصيب، فأخذت وسادتها مع صندوق مليء بالخضار المجففة والطحين والملح والشاي والسكر، كما وضعت في القارب حقيبة مليئة بالملابس والعُدد الصغيرة وعلب الكبريت والصحون والمناشف والشموع والصابون.

كانت الحقيبة زرقاء بلون أغمق من لون السماء، ولا تنفد منها أبداً محتوياتها الكثيرة.. كم غريب أن يحدث هذا... لماذا لم تكن تلك الحقيبة تفرغ من كل تلك الحاجيات؟ وكيف يحدث هذا؟ سألت «شمس»، فقالت إن تكرار الحروب والاستعداد لها عبر عقود من السنين جعلها تتعلم فن الفرار، فتضع دائماً حليّها وملابسها ومرآتها في حقيبة معدة للسفر، وأعشابها وبذورها وطحينها في حقيبة أخرى.. كما قالت إنها رمت إلى الماء حقيبة ثالثة مليئة بألبومات الصور والتذكارات وأوراق الدفاتر.

الصور؟ أي صور؟ من المؤكد أنني رأيتها عندما عشت حياة جميلة سابقة لهذه الحياة تزدحم فيها الوجوه داخل أمكنة تمتد على مرمى البصر.. ولهذا عندما تحدثت «شمس» عن ألبومات الصور، هجمت تلك الوجوه الكثيرة كالعصافير الجوعانة فوق سمت رأسي، ثم تناثرت بين صالات واسعة وحدائق جميلة كانت تتسرب كالرمل من بين الأصابع.. حاولتُ بجهد كبير الإمساك بصورة واحدة والإبقاء على وجه واحد من تلك الوجوه.. لكن كل الذي مر ببالي هو صوت بعيد لمغنية عمياء ما لبث أن غرق هو الآخر إلى قاع البحيرة.



جاسم محمد الفضل

لم تنفد ذخيرتها من متاع الشاي والسكر إلا بعد وقت طويل، أما ذخيرتها من البذور والطحين فلا زالت تزودنا بالطعام إلى حد الآن. لا أعرف من حصد وجفف وطحن تلك البذور، ولا أتذكر شيئاً مما كانت تقوله حول قارب نجاتنا وما ترويه من أهوال الفيضان، ولا أدري لماذا خلا النهر من القوارب بعد ذلك، فلا أجد بشراً يعبره أو مركباً يطفو عليه، كما وليس هناك من مخلوقات تجاورنا سوى الدجاجات والحملان الصغيرة التي لا أعرف من أين جاءت لتبحث عن طعامها حول الكوخ..

بدا ذلك الكوخ وكأنه ينتظرنا هناك بعد أن انحسر الماء، واستوى القارب على هذه الأرض الجميلة. أما ماء النهر فأصبح صافياً وهادئاً تستقر فيه صورة السماء بلا اهتزاز أو اضطراب، بل لا أثر فيه لتلك النوبة الضارية من جنون الماء والطين التي حدثتني عنها «شمس». الغيوم ناصعة البياض مخلوطة حافاتها بندف من سواد فاتح اللون.. وعندما ينعكس بياضها على صفحة الماء، فإنه يتشقق عن وجه جميل يتوسط شعراً طويلاً يغطي رأسي وهامتي... إنه وجهي الذي تأملتُ صورته في الماء طويلاً، وشعرت بالسعادة لأني أمتلك هذا الوجه الفتي والشعر الناعم الطويل.

روائية من العراق



ثلاث قصائد

محمد تركي النصار

عطر ليدي ماكبث

على حافة الشفرة
المثلومة
لا تثبت الدلالة
على رأي
وانفلاتات الصوت
بأعلى هيجانها...
لكن العويل
في أول المأتم
لا يدلك
على غرف الجريمة السوداء
وأصابع الليدي ماكبث
مغمورة
بنهر من العطر
لتمحو رائحة الدم
المعفرة بنوبات
الجنون.

شتائم إخوان الصفا

يبدو الوهم
هو الساكن الأقدم
في هذه الضواحي
التي يتكاثر فيها
المتفيقهون..
ففيها آثار حائرين
اعتادوا
أن يشتموا
إخوان الصفا
جهاراً نهاراً
ويميعوا الصفائح المسننة
على الحافات
حيث المبطن من الكلام
مدينة بلا ماضٍ
لا الآن
ولا هناك.

جاسم محمد الفضل

دكتاتورية

العملاق الافتراضي
يئن
في بركة
المساحات البيضاء
والفنان الصيني
الحاقد
على ماوتسي تونغ
يجمع
في حقيبة
إبر الحائك الأعمى
وخيوط اللعبة المفضوحة
وصوراً
للكراسي
التي تقطر دماً
وقد علقها تلميذ بيكيت
بالمقلوب
في سقف بناية المسرح المهجور.



أصابعي التي لم تعد أصابع

حسب الله يحيى

«1»

لا أعرف مصدر الحساسية المفرطة التي تكمن في ظاهر أصابعي وباطنها وحولها وأمامها وخلفها..

كل ما أعرفه أن هذه الأصابع، التي تنتمي إليّ، أصابع مثيرة للجدل والاهتمام والبلاء في حياتي.. هذه الحياة التي تبدأ نهارها بأصابعي وتنتهي آخر الليل عند هواجسها ومرارتها ودفقها.

إنها تبكر في اليقظة، وتأرق حتى الذبالة الأخيرة من الليل..

الفجر ساكن، والليل ساكن كذلك، إلا أن أصابعي وحدها تضج بها كل أوقاتي، هذه الاوقات التي بلا وقت، يحكيها زمن يشيخ ويذوب بين أصابعي، ولا أملك القدرة على تجاوز هذه المحن التي تحمل أصابعي كل أسبابها، فيما أحتمل أنا نتائج ما تفعله بي من مرارات وأوجاع وهواجس.

أخبئ أصابعي في جيوب ملابسي، فأحسها تختنق وتبحث لنفسها عن متنفس، فأطلقها خشية لا شفقة، ولا تعبيراً، ولا تجسيداً للفكر الحر الذي أنادي به، ويشكل موقفي وهويتي من الحياة.

أخبئها في فراشي ليلاً، فتظل يقظةً تقتلني وتصيبني بالأرق.

أدخلها في قفازات قطنية وصوفية ومطاطية، تارةً سوداء وتارةً أخرى ملونة، فتخترق كل ما عليها، متجاوزةً كل ما يحاصرها.

أدهنها بدهون معطرة، فتشرب ما عليها، وتباهي نفسها عاريةً.

لا أعرف كيف أتخلص منها، أو تبادر هي للتخلص مني.

مرةً فكرت بقطعها، وأصبت بالذهول متسائلاً "كيف يمكن للمرء أن يحيا من دون أصابع؟ كيف للأصابع أن تحيا من دون جذور؟ كيف يمكن لجذور أصابعي أن تخرج على وجه العالم، من دون أن يكون لها أصل وفصل وجذر لا أعرف امتداده الأفقي أو العمودي؟".

كل ما أعرفه أن لأصابعي تأثيراً واضحاً، بل أساسياً على مسيرة حياتي كلها.

من هنا بدأت أتوجس منها، وأحذرها، وأتقرب إليها نفاقاً، بعد أن فشلت في احتوائها وداً وإخلاصاً وانتماءً إلى شخصي الذي يسعى جاهداً أن يظل في مأمن من الشرور والأخطار والمنغصات.. غير أن أصابعي كانت تعاندني وتتمرد عليّ، وتسعى لإذلالي والانتقام مني، وأنا لم أقترف بحقها ضراً.. فلماذا هذا العداء؟ ولماذا هذا المخطط الذي ترسمه لإهانتي، وبعث الرعب في نفسي، والانتقام مني؟

أصابعي تشغلني عن كل العالم المحيط بي، تتحداني كما لو أنني أتآمر عليها، وأعزلها عني، أو أدخل معها في معركة لها بداية وليس لها نهاية.

كانت البداية حال دخولي ذلك المكان العفن، الذي لم يجر على أنفي ما يشبهه، أو يوازيه، أو يحتمله لحظةً لا تتجاوز الثواني.

لم يكن المكان مقبرةً.. المقابر تحترم ساكنيها وضيوفهم.

كما لم يكن المكان ردهة عمليات جراحية، ولا مجزرة لحوم، ولا مكاناً لحيوانات نافقة، ولا مكباً للنفايات، ولا خزيناً لجلود تعفنت، أو فاكهةً فسدت من عفن ألوانها.

المكان يقبض على الأنفاس والأرواح، ويكوّن أسباباً رئيسيةً لصداع يقبض على المرء ويضيق عليه، ولا يمكن الإفلات من ضغوطه إلا بضرب الرأس حتى الحطام.

المكان لم يعد ليوصف.

إنه المكان الوحيد في هذا الكون الذي لا يمكن تصنيفه على أنه مغسل للموتى، أو صحراء للمفقودين في الحروب، وقد تقطعت بهم السبل، ونفدت ذخيرة أسلحتهم، وماتوا من جوع أو عطش أو جراح.. أو كل هذه الأسباب مجتمعةً.

المكان لم يعد ليتأمله المرء، بل ليعجل الخلاص منه بأسرع ما يمكن. وهو لا يمكن في المألوف أن يكون مكاناً لأي شيء أبداً، ذلك أن فقدان عزيز في هذا المكان يعز عليه المغادرة من دون أن يجده، فلم يبق من عزته في القلب والذاكرة سوى أن تجده، أن تجد شيئاً منه، علامةً، وشماً، شامةً.. ولا عليك من قميص أو حذاء. لا عليك من بشرة وجه، أو لون عيون، أو تسوس أسنان، أو جدع أنف، أو أذن، أو شفة.

كل شيء في هذا المكان مشوّه، فاقد لطبعه وطبيعته، كأنه قدّ من صناعة عجيبة لم يألف المرء لها من وجود امام ناظريه أبداً.

إذن، كيف يتوسل المرء حضوره، وتعليق بصيص أمل في العثور على ذلك العزيز بين أكداس من الجثث التي لم تعد سوى أشلاءً فاقدةً لأبسط ملامحها الإنسانية؟

أقلب هذه اليد، ثمة أصابع مقطوعة.

أقلب هذا الرأس، ثمة إطلاقات في الجمجمة.


جاسم محمد الفضل

أقلب هذه القدم، ثمة كسور هنا وهناك.
أستعدل انحناء الظهر فيهوى من تفسخ عظيم لحق به.
أمسك هذا الساعد فيجيء بيدي!
أفتح هذه العين باحثاً عن زرقة بحر كانت فيها، فأنصرف من رعب يشل حركتي،
أبعثر شعراً أصفر، فإذا بالديدان تشوه كل الألوان!
ماذا أفعل بأصابع لم تعد أصابعي التي أعرفها؟
أصابع تتحرك على وفق ما تهوى، تتحرك وتعبث بالجثث على غير ما أريده وأتوجه وأرتجي.
كيف أجد العزيز، الذي لم تعد له عزة، ولم يعد له من طبع البشر طبع، ومن طبعي بوصفي كائنا حياً.. طبع أو حياة؟
دماء تخثرت، جفت وتعفنت وما زالت تنزف، دماء تبرت، دماء حارة، دماء باردة، دماء سوداء، دماء بلون الزنبق، دماء موحلة، دماء، دماء، دماء.
كنت أخشى منظر الدماء.
ولم يكن بوسعي ذبح دجاجة، أو إسعاف جرح بسيط، أو نزف أنف.. فكيف يصبح بمقدوري ان أتلمس تلك الأنواع من الدماء بأصابعي هذه؟
خفت أصابعي، أصابعي قاتلة، ودليل التجني واضح، وأنا لست مسؤولاً عن أصابع اقترفت جرائم القتل والذبح وقطع الأصابع بحثاً عن محابس وخواتم ذهبية.
أنا لا أمتلك أصابع، أصابعي ليست لي، أصابعي لم تعد أصابع، إنها كماشات مشوهة، مقرفة، نتنة، لا تلمس شيئاً إلا وبُعث فيه العفن، صار للعفن قوة انتشار غريبة، عصية على فهمي، على وجودي بوصفي كائناً يتنفس.
أنا لا أتنفس سوى العفن، وكل شيء فيّ صار مصدر عفن، وقوة هذا العفن باتت تقوى على كل شيء، حتى اللاشيء صار شيئاً عفناً، وأنا لا أقوى على صد عالم العفن الذي يحاصرني ويزهق أنفاسي، يخنقها كما لو كانت نبضة الموت الأخيرة.
احتملت ثقل العفن، ذلك أنه لا خيار لي سوى الاحتمال، فالعزيز أعز مني عليّ، ولا بد أن ألقاه، لا بد من العثور على جثته بين هذه الأكداس من الجثث، وإلا كيف أقابل نفسي من دونه، وكيف أنظر في عيني ابنه الوحيد، وأتلمس لهفته للقاء أبيه، كيف أحتمل نظرات أمه التي خسرت بفقدانه غريزة تتعلق بأهداب الموت حتى تجده، وبرماد الأشياء حتى تمسك به، وبنسمة هواء مغبر حتى تتنفس اختناقه، تتنفس فاجعة المجهول الذي كان في يوم ما يتغنى على صدرها من فرح وطمأنينة وشبع؟
خسرت ما أمتلك من أصابع، صرت أمتلك فراغاً أحس بوجوده من دون أن تسعفني كل الأسئلة التي تدق في رأسي بحثاً عن إجابات مفقودة!
اتسع يأسي وإحباطي، صرت حزمةً من قش بات يحترق ويتلاشى، وأنا أبحث عن أصابعي.
آكل من دون أصابع، أشرب من دون ارتواء، أحرك كائنات لم تعد كائنات تتحرك، بل تمضي على وفق ما تريد، وما تريده لا يخرج إلا دماً عفناً ولمسات مفجوعةً بالموت.
أصابعي تلاحقني كما لو كانت غابةً من الوحوش، وأنا الكائن الوحيد الذي لا يقوى على احتمال وجودها لأنها ملك سواي، وإرادة سواي، وانا لا امتلك سوى الذي لم يعد يستوي على شيء، أبداً، أبداً.

«2»

لذيذ طعام أمي، لذيذ ونحن- أنا وإخوتي- نناكدها على لذة ما تعده لنا من الطعام.
أمي اعتادت هذه المناكدة، وعرفت أننا كلما بحثنا عن إخفاقاتها في وجبات الطعام نعني العكس، نعني أن الطعام قد أُعد إعداداً جيداً.
نكهة شهية، ورائحة تسيل اللعاب، وامتياز في الجهود، ورغبة في تناول المزيد.
أمي لم تعد تبتسم عند سفرة الطعام، كان فيها حزن يثقل علينا كل وجبة طعام، ذلك أننا لا نحس بمذاق ما تعده من غير مناكدة لأننا جميعا فقدنا هذه المناكدة لأسباب تتعلق بأصابعي تحديداً.
أصابعي لم تعد تلك الأصابع التي يفتك بها الجوع، فتثأر للجوع بفتك الطعام وتناوله بشراهة مألوفة.
أمي ترقبني بشكل خفي، وفيما أسعى لتجاوز نظراتها ألحظها وهي تعمل على أن ألحظها، وهي تغمرني بنظرات شفقة وعطف وأسى.
كانت أمي وإخوتي الثلاثة يراقبون حركات أصابعي التي تخذلني في العادة عند تناول طعامي بسلام. وكان أبي قد كف عن الانضمام إلى مائدة الطعام، مع أنه يعشق هذا التجمع العائلي الحميمي، إلا أنه تخلى عن هذا العشق منذ أن سقطت دموعه على رغيف الخبز، فيما كان يسعى للحيلولة دون الإعلان عن نحيب قلبه وهو يرى الطعام يتناثر من بين أصابعي التي لم يعد بمقدوري

السيطرة على حركاتها لأول مرة. ذات مساء أسود، كنت قد عدت قبله بساعات من عالم الجثث التي كنت أقابلها، بحثاً عن جثة أخي التي فقدناها ذات صباح.
لم يكن ذلك الصباح إلا صرخةً مدويةً مزقت كياناتنا جميعاً، ونحن نبحث عن خبر يتعلق بالفقيد. وما كان مني إلا المبادرة، إلا البحث عنه في مؤسسة صحية أُطلق عليها "الطب العدلي" التي لا يعرف من خلالها المرء لا طباً، ولا أي شيء يتعلق بالعدل.
كل ما يجده جمعاً هائلاً من الجثث التي تنزف، والأخرى التي تشوهت، والثالثة التي تحنطت واسودت وصارت تملأ الأجواء بروائح لا يمكن تحملها.
كانت هناك أجزاء وأعضاء ورؤوس. كان المكان أشبه بمكان لأدوات السيارات المبعثرة التي يراد العثور على قسم منها لإكمال نقص أو لإصلاح، أو لترميم سيارة، عفواً لتكوين إنسان ميت بأعضاء متكاملة غير منقوصة.
كانت أصابعي تتنقل من جثة إلى أخرى، وكانت رائحة الجثث ممزوجةً بمادة حافظة يُطلق عليها اسم "الفورمالين".
في ذلك المساء الدامي، الذي عدت فيه من عالم الجثث، فقدت الهيمنة على أصابعي، مثلما فقدت احتمال رائحة ملابسي وجسدي. لماذا أكرر المشهد، لماذا؟
كان كل شيء فيّ قد امتص رائحة الجثث، كما لو أنه إسفنجة قابلة على امتصاص الماء والسوائل. وقد اكتشفت أن أصابعي لا تقوى على إيصال طعامي إلى فمي، وليس بوسعي لمس ما أحتاجه، أو الإمساك به.
أصابعي كانت موجودةً، لا شائبة فيها وصورتها طبيعية ومألوفة، لكن إحساساً غريباً كان قد دب في تلافيفها، وجعلها عصيةً على إسعاف طلباتي.
أصابع سوية، وجزء مني بحيث يمكنني حثها على تنفيذ إرادتي.
كانت رائحتي ورائحتها قد تمردتا على طاعتي، والاستجابة لرغباتي التقليدية.
كنت لا أطيق نفسي، وكانت أنفاسي تثقل عليّ حد الاختناق.
لم أحدّث أحداً بما كنت أشعر، لم أقل إن أصابعي قد تمردت عليّ. كنت أقرف من رائحتي ورائحة ملابسي وأنا أستبدلها. حاولت أن أكون ممثلاً موفقاً في أدائه، وأنا أعبر عن طبع هادئ، فيما كل شيء فيّ يدمرني، ويحرق أعصابي، ويقطّعني إلى أشلاء.
كنت أسأل نفسي "هل يمكن أن تتحول العطور، التي كان يستخدمها أخي بسعادة، إلى روائح بكل هذا العفن القاتل؟".
رصدني أبي، وأنا أتناول عشائي، وتنبهت أمي إلى حالي، وأدرك إخوتي إنني في محنة مع أصابعي.
سألوني عن السبب، لم يكن بي إلا البوح بما كان، وأن جثة أخي ضائعة بين مئات الجثث، أو أنها ما زالت مفقودةً، ولم ترسو في هذا المكان.
كانت الدموع عشاءنا في ذلك المساء.
كان أبي أول من قاطع الجمع، وكان يدعي فقدان الشهية، أو أنه شبع، أو أن الصداع يحول دون تناول الطعام. أكرر المشهد لأنه لا يغيب عني لحظةً.
كنت أعرف ما حصل، ولم يكن بمقدوري إيقاف نزيف أوجاعي.
وفيما كانت أمي تكتم نشيجاً أفصح عن وجودها، كان أخوتي يدارون أنفسهم بصمت ثقيل يعلن عن مآسيه بشكل واضح.
لم تعد أصابعي، أصابعي التي أعرفها وأستعين بها على امتلاك طعامي وشرابي وحاجاتي.
كانت أصابعي عصيةً عليّ وعلى كل من حولي. وكانت رائحتي تنازعني وجودي، وكان وجودي يخذلني ويكرهني ويعاندني ويصارعني.
كنت كائناً لا يحتمل كينونته، في حين يبحث هو عن سبل لاحتمال ما هو فيه، حتى لا ينقل هذا الإحساس بالرهبة والحذر واليأس القاتل إلى أمه وأبيه وأخوته.
لم يفلح عالمي التستري هذا في إخفاء صورتي المفجوعة.
كان أمري مفضوحاً ومكشوفاً بين عائلتي وأصدقائي.
كنت قد تحوّلت إلى كائن يخشى عقد صلح مع نفسه، ومع عائلته وأصدقائه، وكل العالم المحيط بي.
كان الزمن يثقل عليّ، وكان فيّ اعتقاد بأن الزمن سيتكفل بالنسيان، ومن ثم العودة إلى طبيعتي، وأن أصابعي ما زالت كسابق عهدها تعمل على نحو مشلول وعلى طريقة لا شأن لها بالحياة.
كان هذا الزمن الثقيل يعاندني، يقلقني، ويحاصرني، ويخنقني، ويجعل من ملابسي تضيق عليّ حد الاختناق .
كنت محاصراً بي وبأصابعي. كنت.. كنت، كما لو لم أكن أبداً، كما لو أنني غير موجود في هذا العالم المليء بالحركة والشدو والانشراح. كنت في يوم ما إنساناً كاملاً، وفي يوم ما بت أعتقد، بعدما حدث، بأنني سأُشفى، وفي يوم آخر بت أدرك أنني لم أعد ذلك الإنسان الذي أعرفه، وإنما كائن غائب عني، غريب عني، وبعيد، بعيد عني.



قصيدتان

عارف الساعدي

جاسم محمد الفضل

غرق فرعوني

على ضفة البحر
كان يروي لزوجته تعب السنوات
يمدد أحلامه وينام قليلا
تُرى أين يذهب حكم البلاد؟
إذا اختصر الوقت هذا المكانْ
وراح يفكر في قصره
والبيوت التي نبتت في الرحيل
موحشٌ ذلك القصر يا سيدي
لم يكن بيننا ولدٌ يتشبث بالأغنيات
ويخضرُ في الطرقاتْ
فنحن نكرر أحزاننا
مللٌ نابتٌ في القصورْ
وهوىً ذابلٌ لا يدورْ
سيدةُ القصر تغسلُ أوهامها
وتحدث فرعونها
عن ضياع السنين
وعن حلُمٍ سوف ينبت تحت البذورْ
على ضفة البحر ناما قليلا
ولكنّها جفلت
ثم صاحت لفرعون قم
لقد زرع البحر طفلاً
فقم والتقطه لنا
ربما سنشيخ ونأوي إليه
ربما ينبت العمر ثانية في يديه
تحركْ قليلا
فصندوق ذاك الرضيع سيأكلُه البحر
أرجوك قمْ
نجمع العمر الذي انفلتا
أرجوك فرعون قم
إني رأيت هنا
طفلا على صفحات الموج قد نبتا
لقد مرّ وقتٌ طويلٌ
زرعتُ بذاكرة القصر ألف متى
وها سوف نحصد يا سيدي
نبعةً في الضلال
وريح فتى
"الله يا ريح الولد
ريح الخزامى في البلد"

الرضيع الفتى غارقٌ في مواسمه
فز من نومه وهو غافٍ على صدر موجة
ثم نام على زند فرعون
نام وفزَ ونام وفزَ
وصاف على صدر سيدة القصر
صاف كثيرا على صدرها وشتا
هكذا خيب القصر ظن الغرقْ
حين طاف الوليد بجدرانه وانطلقْ
متعباً كخيام البداة القدامى
شقياً كما نجمةٍ في الغسقْ
ودار به الوقت دارْ
سنواتٌ تدور على كفه
وفتىً حالمٌ باجتياح الديارْ
على كفه نبت الناس في لحظةٍ
ودار بهم في الدروب التي لا تُدار
ضارباً بعصاه البحارْ
مقلقاً نوم فرعون في كل يوم
ومن خلفه كان يركض
يركض يركض
حيث المدى شاسعٌ
والزمان استدارْ
الرضيعُ الذي كان يأكله البحر
ونام على زند فرعون
ها هو يحرق نوم القصور
ويرمي عصاه الشقية للبحر
ثم يغرق فرعونه وينام
على ضفة البحر نام الفتى مطمئنا
وصندوقه يمخر الان وجه البحار
وما بين ذاك الرضيع وفرعونه
كان بينهما الربُ منتشياً
كيف للوقت أنْ يُشترى
كيف للبحر أنْ يُستعار

قتيل الخضر

إلى الغلام الذي قتله "الخضر"
شقياً خرجتُ من الأرض
أكسر ما كان يصنعه والدي
وألوذ كثيراً بأطراف أمِي
عباءتُها حرسٌ من يديه
وشفاعتها رسلٌ طيبون إليه
هكذا كنتُ أخرج في الفجر
أوقظ البقرات بلكز العصا
وألملم بيض دجاجة جيراننا
ثم أهديه للرمل
بعدها
أنتف ما ظلَ من ريشها في المكان
الصغار الشقيون في الحي مثلي
نغير مجرى الجداول
نكسر زيتونةً في الطريق
نهش الكلاب على امرأةٍ تملأ الماء في قربةٍ
ثم أضحك حين يقولون
هذا الفتى سيد الأشقياء
وحين كبرتُ قليلاً
بقيتُ على عادتي
في اختصار البساتين بالقطع
والنهارِ بشتم الذين يمرون من جانبي
واللهاث وراء اصطياد القططْ
هكذا كنتُ ريحاً
تمرُ على قريتي
وبقيَة عقدٍ من الصبوات انفرطْ
أبواي القريبان دوماً من الرب
لا يكرهان الصبيَ الذي حلَ في داخلي
الصبيَ الشقيَ العنيدْ
يدعوان الإله كثيراً
يصومان نذراً
ليحفظني من بعيدْ
شقياً خرجتُ من الأرض
لكننَي كنتُ أدرك أنَي سأكبرُ يوماً
وتنسلُ منِي الشقاوةُ شيئاً فشيا
وأدرك أنَي سأغفو بعينين ذابلتين
تلمَان كلَ المواسمِ فيَا
وألتفُ ثانيةً بعباءة أمِي
وثانيةً تمسح الرأس داعيةً للغلام الشقيِ
بأن يفتحَ الله أبوابه بكرةً وعشيَا
وأدركُ أنَي سأمشي خجولاً
وأسمع جيراننا
يهمسون لبعضهم
كم تُرى كان هذا الأميرُ الخجولُ شقيَا
ستطفر لحظتها بسمةٌ من شفاهي
تقبِلهم واحداً واحداً
ثم ترجعُ ندِيانةً في يديا
ولكنَ شيخاً عبوساً
تسلَل في آخر الليل أحلامَنا
لم يكن يتبَسم هذا العجوز
ولم يكُ يفرح بالعابثين الصغار
أمسكَ العمرَ من أذنيّ
وأرداه في الأرض خوفاً طريَا
ما الذي يفعل الشيخ يا رب
وماذا صنعتُ لهذا العجوز
لكي يُخرجَ الوحشَ من روحهِ
ويقولَ له غيِر الآن حلْمَ الفتى
واقتلِ الآن من ظلَ في طينه آدميَا
صرختُ
ولكنني كنتُ وحدي الغلامَ الذي مات طعناً
ولكنَه ظل في حضن تلك الفقيرة حيَا
صرختُ ولم يخرج الناس من نومهم
أبواي يظنَان أنَي عبثتُ بِمجرى المياه
ولكننَي كنتُ أعبثُ بالطين والدم في راحتيَا
صرختُ وكان برفقتهِ شاهدٌ
لم يحركْ عصاه
ولم يقترحْ للحياة صبيَا
أنا تائهٌ يا إلهي
لماذا بعثتَ العجوز ليقتلَني
كان يكفي بأنْ توقظَ النهرَ ليلاً
وتسحبَني نحوه بخطىً باردة
كان يكفي بأنْ تأمرَ النهرَ
يشربُني دفعةً واحدة



ملف

سِيدي

«فصل من رواية»

عبدالهادي سعدون

"إلى جلال نعيم.. صديقي"

" إنك كنت على نحو ما تراقب العالم من نافذة"

أرنستو ساباتو

لم يبق لـ"سِيدي" من متع الحياة غير تلك الجولات اليومية المتكررة، والتي ينجزها برغبة عادة وبدافع الضجر في أغلب الأحيان. جولات تتكرر كما لو أن العالم أجمع ينتظرها.

كل هذا بالطبع إذا سمح له قلبه المتعب بذلك ومزاجه الصباحي، خاصة فيما لو حظي برؤية خاطفة لجارته المشرقية من كُوة شباك حمامه الضيقة، وهي تمُدّ بذراعها الأسمر إلى أبعد حد يصل بها لنشر الغسيل أو لَمِّه. أحياناً إذا ما خدمه الحظ بمساعدة نور الشمس أو ضوء المصباح أن يلمح وجهها وعينيها القلقتين وقد لفت شعرها بمنشفة أو منديل بألوان باهتة يتراءى له مثل بساط منقوش بالورود فيما لو ند ثغرها عن ابتسامة تنعش روحه حتى لو لم يكن هو المقصود بها حتماً.

أقول إنه لم يبق له غير تمرين الصباحات المتكرر بعد أن اجتاز عمر التقاعد بسنين وأصبحت أيامه شبيهة الواحدة بالأخرى. أما اليوم فقد امتلأ سعادة لا حد لها إذ نجح. بعد خمسة أيام تامة من الغياب. برؤية محيا جارته الشابة من الطاق المقابل لشقتها والتي تبعد عن ظهر جدار بنايتهم ما مقداره حيز مستطيل يحتله سوق خضار شعبي أسفل البنايات المتراصة، وقد غُطي سقفه بقرميد متآكل لم يبق من حمرته إلا القليل بعد أن عاث الزمن والأمطار والأوساخ المتراكمة وذرق الطيور بسطحه منذ وقت بعيد.

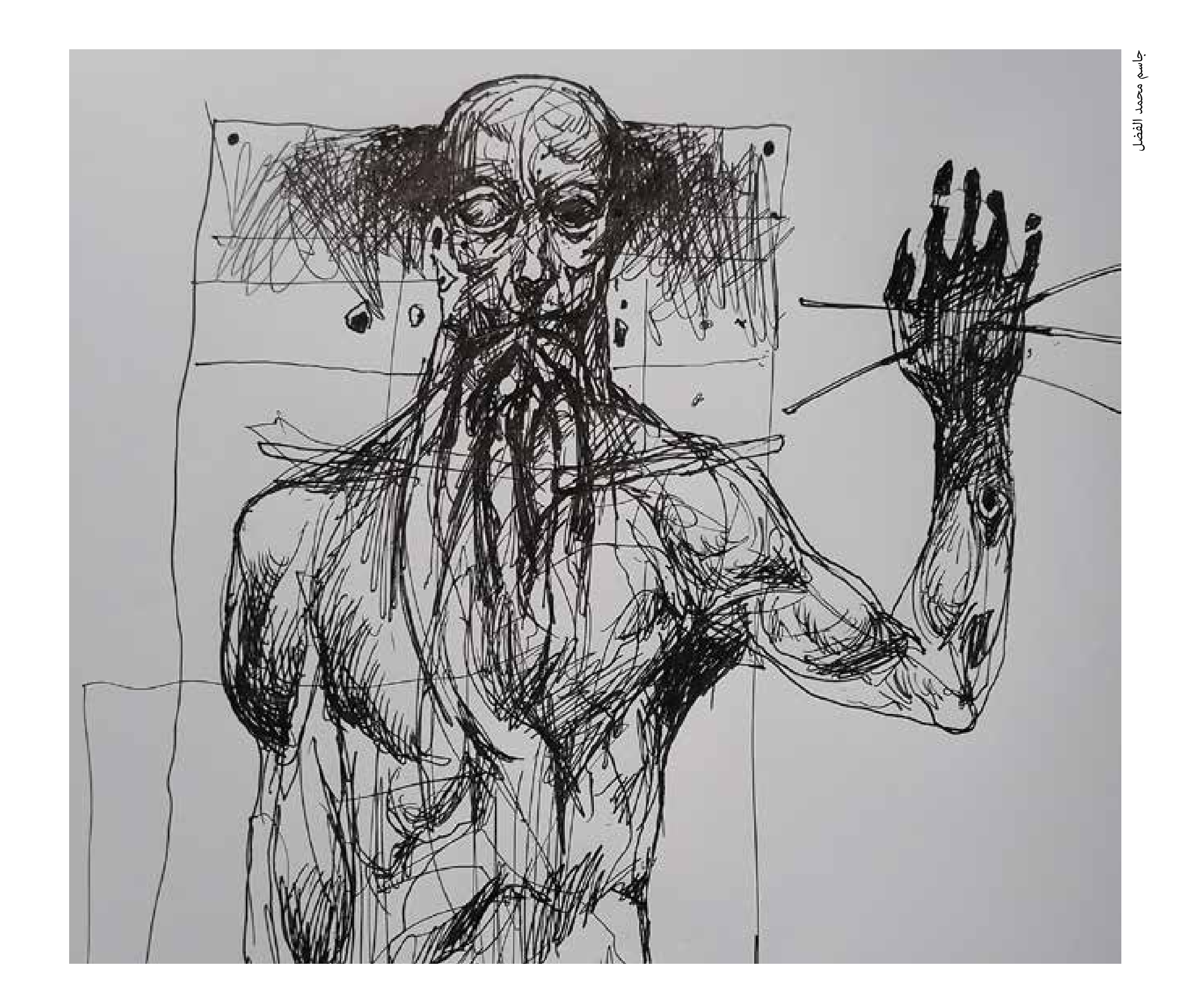
اليوم وقد حاز على مراده، فقد امتلأت عروقه بجرعة دماء جديدة مما شجعه على النزول إلى الشارع يدفع نفسه دفعاً وكأنه محرك سيارة عاطلة تحتاج للتشجيع والدعاء والتفاؤل أيضاً.

لم يأبه لتحذيرات طبيبه الأخيرة أن يريح جسده قليلاً بعد أن وقع ذات ظهيرة على أرضية الشقة، وقد شعر وكأن جموع أفراس جامحة تدوس بكل قوتها على صدره وتمنعه من استنشاق الهواء لثوانٍ حسبها ساعات أو النهاية المنتظرة، تلك التي يحدثك عنها الجميع دون أن يتعثر بها أحد قبل اليوم.

بعد أن غادر شقته ومر ببنايات الحي حتى تقاطع شارعين عريضين، تنبه "دون سِيدي" فيما لو أدار رأسه ناحية اليسار سيكون قطعاً في مواجهة شارع الفنانين، وسيتقابل كالعادة بصورته معكوسة في مرآة محل الزجاجيات عند ناصية الشارع بالقرب من محل تحفيات المسيح المجاور لكنيسة أبناء الرب. ثم من هناك سيهبط قدماً حتى شارع دون كيشوت قبل أن ينزل درجات السلم الحجرية الـ68 درجة «كان يستمتع بعدها في كل مرة وكأنه يريد التأكد من عدم اختفاء إحداها!»، ليكون في مواجهة متنزه أطفال بلا أطفال سوى من ألعاب خشبية منزوعة الأصباغ ومثبتة على قاعدة إسمنتية يعلوها الرمل، وعادة ما يكون على مسطبتها متشرد نائم أو واحد يشرب البيرة أو يريض كلبه.

عند تلك النقطة وحسب سيلمح بعينيه الجادة العريضة التي لا يُتعِب نفسه بترديد اسمها لأنها تسمى بلقب أحد جنرالات الحرب الأهلية، لذا كان يحدث نفسه دائماً "من جادة هذا السفاح، بعدها سنرى؟". ما أن يقرر المضي بمشواره لأن قدميه هذا الصباح تساعدانه على المشي لمسافات أطول، سيقف ليتنفس ملء رئتيه قبل أن يدير جسده إلى وجهته التي اختارها يساراً أو يميناً.

وجهتان لا غير «الحق أنه كان يخطئ بالاعتقاد، ذلك أنه يستطيع بسهولة العودة إلى الخلف والرجوع إلى البيت وهو ما لم يفعلها ولا لمرة واحدة»، يختار أيهما أجدى لتمرينه اليومي وأيهما أكثر نفعاً للمرور بجاداتها وشوارعها وبناياتها وباراتها المتخمة بالبشر، والتي حفظها عن ظهر قلب منذ



جاسم محمد الفضل

سنين هي جل عمره الذي أفناه في مدريد.

أغلب المرات عندما يشعر أنه بكامل قواه الجسدية والمعنوية «كما عليه اليوم» وممتلئاً ببهجة إضافية «ربما بسبب تحسن آلام الصدر التي تؤرقه مؤخراً» سيتجه بالتأكيد إلى اليمين وهو الطريق الأطول، إذ ينقله من شارع دولثنيا مروراً بعشرات الشوارع التي لا يتمعن بأسمائها بل يعرفها لكثرة مروره فيها، ليوصله حتى مركز المدينة قرب الساحة المدورة لتمثال ربة الآلهة ثبيلس، على بعد شارع واحد لا غير ينقله فيها حتى الكيلومتر صفر في قلب المدينة تماماً.

على الرغم من معيشته للسنوات العشر الأخيرة في جنوب مدريد، إلا أنه دليل سياحة متمرس يعرف معالم المدينة من مركزها وحتى أطرافها الأربع. الجنوب يعرفه بحكم معيشته فيه، والشمال لعمله هناك لوقت طويل، أما الشرق والغرب أو المركز فيجدد لقاءه فيها ما أن يقرر السفر إلى مدن إسبانيا الأخرى، وهذا ما كان يفعله في شبابه أكثر منه اليوم.

الحقيقة إن دون "سِيدي" قد مرّ بأطوار عمره بسرعة فائقة، ولم يدرك مضيها إلا عندما قرب من سن التقاعد. آنذاك أدرك ما كان يراه في عيون الصبية وهم يتركون له المقعد في الباص أو في المقهى، وأحياناً يواجهونه بابتسامة مشوبة بحياء الشباب وهم يقابلون شيخاً مسناً. ربما لهذا السبب، أكثر ما يعجبه في جولاته المتكررة هي وقوفه لدقائق طويلة عند واجهة محل الزجاجيات والمرايا. إذ بدلاً من أن يلمح عبرها شيب شعراته القليلة وصلعه البارز، كانت المرايا المقابلة التي يتطلع فيها بإصرار تمنحه متعة تعدد الوجوه وتغيرها. يمر عليها واحدة بعد الأخرى حتى أنه لم يعن بتصفيف ما تبقى من شعرات رأسه الأصلع لأنها في عمق المرايا تتحول إلى لطخات متفرقة تلتم فيما بينها مذكرة بشعره القاتم السواد والطويل في سني شبابه. كانت تعجنه عجناً بلحظات لتصَبه في صور سريعة توقظ في باله أيام الصبا، وبتحركه إلى اليمين أو اليسار، تنفخُ في رأسه ما يشبه طاقية سحرية متعددة الأشكال والصور. لحظات وتقزمه حتى يعود إلى طفولته، فيهرع مسرعاً في طريقه دون أن ينظر خلفه قبل أن تلفظه المرايا في النهاية بهيئته الحقيقية لشيخ متعب ومتعثر الخطوات.

عند الكيلومتر صفر وسط العاصمة، يلتقط أنفاسه متمتعاً براحة على أحد المساطب الفارغة قرب النافورة الطافحة بمياهها، غير بعيد عن تمثال الدب رمز المدينة التي كانت غابة ذات يوم بعيد، وأقرب من حصان الملك كارلوس الثالث وقد صبغت صلعته هو الآخر ذروق الحمام الصاخب والهوام الطنان ووسخ السنين المتراكم. بعدها يقوم بجولة لا على التعيين مراقباً البشر والمحلات لينتهي عند مطعم بحريات مقلية ليأكل سندويشاً بسيطاً مع قنينة عصير أو مياه معدنية ليعود بدربه حتى متنزه الرتيرو. هناك عادة ما يلتقي بصديقته "سلطانة". ليقضي معها وقتاً بشرب القهوة أو كأس بيرة والتفرج على العشاق المستلقين على العشب غير مهتمين بما يدور حولهم، أو مراقبة السياح في رواحهم ومجيئهم وكأنهم في حفل تنكري لا نهاية له.

لم يكونا معتادين على الحديث الطويل والثرثرة لأجل تحريك اللسان لا غير، فهما يعرفان بعضهما منذ أربعين عاماً ولا شيء جديد في حياتهما غير أن يطمئن أحدهما على الآخر بأنه ما يزال على قيد الحياة. يرافقها بعد ذلك حتى زاوية بيتها في الحي المجاور للمتنزه، وهو متأهب لمساعدتها فيما لو التوت لها قدم أو تعثرت بحجر، خاصة وأنها لم يعد بمستطاعها تحريك جسدها الممتلئ إلا بمساعدة عكاز من خشب مصقول أوصت عليه أفضل نجار في المدينة بدلاً من أن تحمل عكازاً طبياً ترفضه بغنج شابة حسناء رفضاً قاطعاً. لقاؤهما الأسبوعي هذا ينهيانه بقبلة طويلة على الخد مع وعده لها ألا يتأخر برؤيتها حتى تطمئن عليه، خاصة بعد سقوطه منهاراً على الأرض منذ شهرين ومكوثه في المستشفى لأيام، خرجَ بعدها مجبراً على حمل ميدالية طبية معلقة في سلسلة يحملها على عنقه ومتصلة بنظام مراقبة في وحدة الأمراض القلبية في مستشفى المدينة العام. الميدالية منذ السقطة الأخيرة هي علاقته الدائمة بالأطباء ووحدة المراقبة. وهي وحدة مراقبة ليل نهار، حتى أنهم يحتفظون بمفتاح احتياط لشقته فيما لو احتاجوا للدخول وإسعافه في حالة سقوطه مجدداً، خاصة لحالات مثل حالته لرجل عازب وحيد دخل في مرحلة عمره الثالث منذ زمن. "سِيدي" الشيخ العازب العتيد لم يعترض على المراقبة بعد أن عرف بخطورة حالته، إذ كل ما عليه في حال الشعور بأيّ أعراض سوى الضغط على زر وسط الميدالية ليتصلوا على هاتفه فوراً وبلا أدنى تأخير ومن ثم الوصول إلى شقته وإسعافه فوراً لو تطلب الأمر ذلك.

لكنه مع حمله للميدالية الواضحة للعيان، كان يرفض برأسه تلميحات صديقته سلطانة عندما تراه شارد الذهن ومتعباً ولم يحلق لحيته الشائبة المبعثرة لأيام، لذا كان يجيبها بأنه لم يعد ذلك الشاب الذي تعرفت به هناك في المغرب، لكنه. يصر بشدة. مازال يحتفظ بصفاء ذهنه وقواه الجسدية.

- لا تكابر يا عزيزي، لم نعد في مثل تلك الأيام... لا أريد منك سوى أن تهتم بنفسك وأن تستمع للأطباء.

- لا تقلقي يا عزيزتي...

ثم يبتسم وهو يتلفت ليلمح تعابير وجهها الذي لم يفارقه الجمال حتى وقد تجاوزت السبعين من عمرها.

- لا تقلقي يا حبة العين، ستكونين أول من أخبره بنبأ رحيلي فيما لو حصل ودقّ عزرائيل بابي.

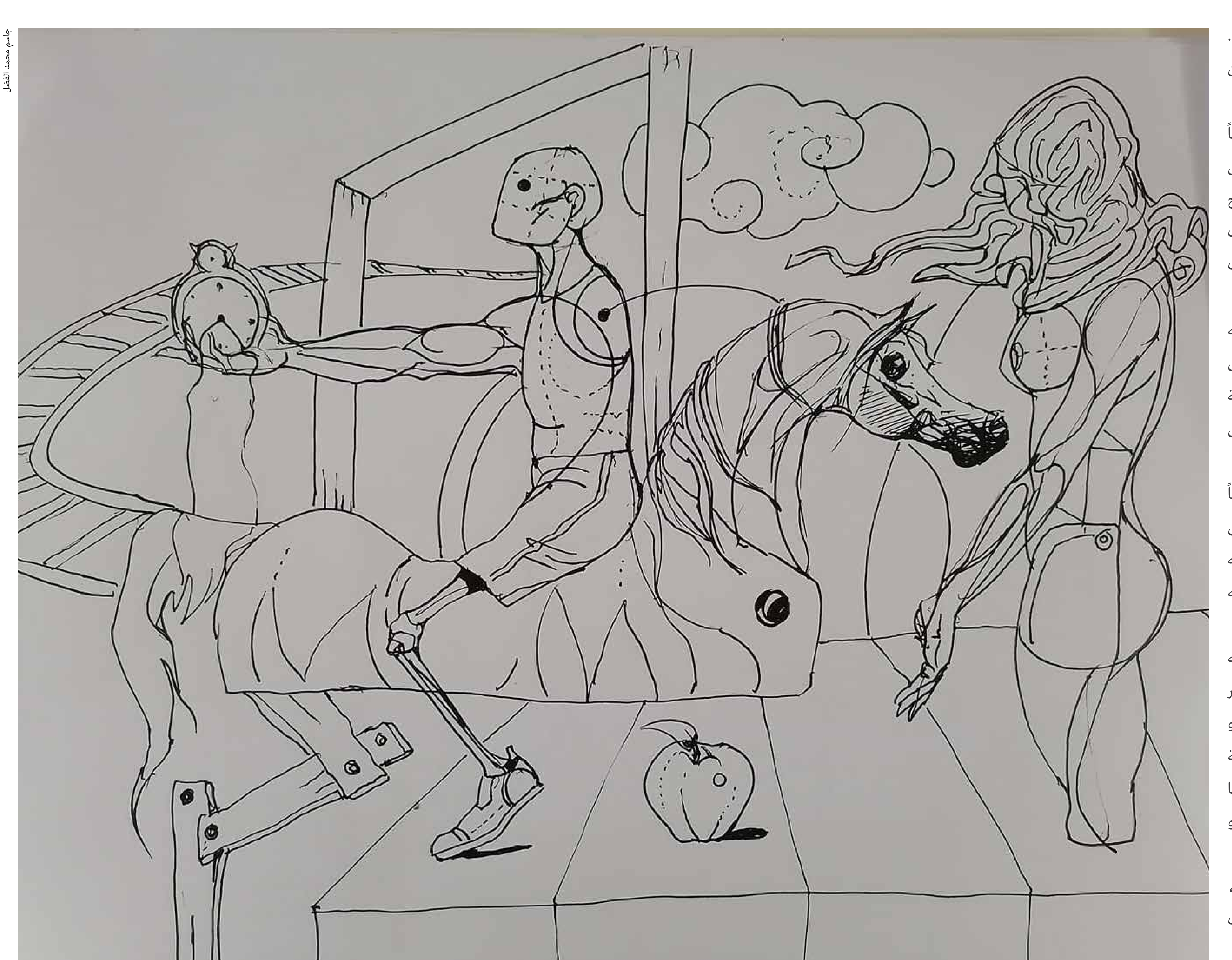
ثم يفترقان وقد علت وجهيهما ابتسامة تواطؤ مرّ على ذكراها ما يوازي شباب عمريهما تقريباً.

ذلك اليوم عاد راكباً الحافلة، فلم يعد بمقدوره الرهان على ساقيه. شعر بالإرهاق وقرر أن يمضي إلى البيت بأسرع وأسهل الطرق. ثم إنه بشوق لرؤية طيف جارته قبل أن يتناول أدويته وينام في فراشه متوسلاً آلهة النعاس المجيء لزيارته.

شعر بالبناية هادئة لا أثر لصوت أو صراخ لجار من الجيران. وهي حتى أكثر هدوءًا من وحدة العناية الطبية في مركز علاج القلب والتي نام في ردهاتها لأيام طويلة حسب فيها أنها ستكون نهايته هناك.

فكر أن يريح معدته من عشاء ثقيل، تناول طاسة لبن بطعم الدراق مع قطعة خبز محمصة بحجم إصبعين، بعدها شرب أدويته بأصنافها الثلاث وتوجه بعدها إلى الحمام ليغتسل وينظف أسنانه ويقضي حاجته. لكنه ما أن دخل الحمام وقد ترك نافذته مشرعة منذ الصباح لتهويته حتى لمحها هناك وكأنها كانت بانتظاره. أو هذا ما تمناه حقاً حتى لو لم يكن ذلك حقيقة. لمحها هناك في زاوية من حمام شقتها. لم تكن مكترثة بأحد، تمشط شعرها بتأن وقد وثقت بالليل وستره. اقترب دون "سِيدي" قليلاً من شباك الحمام ورده ببطء مع تركه مشرعاً عند زاوية واحدة يستطيع فيها مراقبة تحركات جارته السمراء في انشغالاتها بشعرها المبلل وهي تعيد عليه بيدها المنشفة لتلمه بدفعة واحدة وكأنه قبة متلألئة بارزة لطوله وثقله. كانت المرة الأولى التي يلمحها فيه بكامل جذعها الأعلى وقد عرضته للفضاء المحيط لسقف السوق التحتي. في تلك المرات الأخيرة لم يكن يلمح منها غير عين قلقة أو يد ممدودة في الفراغ أو ابتسامة عابرة ليست موجهة له وهي تنطلق بحرية في حمام شقتها.

شعر "سِيدي" وهو يراقبها من طاق حمام شقته وقد أطفأ النور حتى لا تلمحه وتختفي فوراً، بأن صدره على وشك الغليان. راح يهتز بشدة ولكنها اهتزازات مختلفة عن تلك الأخيرة التي حملته حتى مركز عناية مرضى القلب. شعر بجسده يرتجف وفورة قوية تجتاحه. حرارة عميقة تهبط


جاسم محمد الفضل

من صدغيه لتجتاح بدنه كله لتحمله حتى المغسلة المجاورة. طرحَ بجامته إلى الأسفل وراحت أصابعه تلاعب خيالات ظن أنها لن تزوره مطلقاً وقد نسيها منذ زمن.

بينما كانت الجارة تنحني على حبل الغسيل وهي تنظر يميناً وشمالاً لتتأكد من خلو الفضاء، وترفع برأسها إلى الأعلى مراقبة نجوم السماء البعيدة، كان صدرها هو الآخر يترجرج ويهتز ويختل توازنه ويندفع إلى الخارج ببياضه المشرب بالسمرة، لتعاود يدها دسه مجدداً في الروب وهي تتلفت برأسها خشية أن يكون قد رآها أحد من الجيران.

لم ينتظر "سيدي" أكثر من تلك الرؤية ليشعر بثقل أعوامه المتأخرة ينزاح من جسده لينطلق شبيهاً بحشرجة تأوه وأنين وزوغان عيون، ليتدفق ماؤه مرافقاً لمياه الحنفية على المغسلة وبلاط الحمام وعلى البيجامة بمربعاتها الملونة وكذلك على الأصابع المرتخية الآن.

تلك الليلة نسي دعاءاته لآلهة النوم، لأنه قام دائخاً مسترخياً من قعدته على بلاط الحمام، ودون أن يغتسل، تمدد على فراشه وأغلق عينيه على الصورة الوحيدة العالقة في باله لجارته الشابة وهي تبتسم له بينما شعرها ينقط بمياهه ويبلل أحلامه تلك الليلة وحتماً أغلب الليالي القادمة.

نام تلك الليلة بلا قدرة على الحراك، منكفئاً على مياهه المقذوفة. لم يشعر بالقرف ولا رغبة مغادرة السرير. شعر وكأنه يسبح في مكان قصي محاط بينابيع مياه طبيعية أو مصبات أنهار لا حدّ لها. من هناك كان يلمح جارته الشابة وهي تغسل نهديها، تجلس على صخرة وسط النهر، بينما ماتزال محافظة بعناية على لفة شعرها بشال أو حجاب أو منديل مطرز بألوان ربيعية لا تنقشع.

فكر لو أن الليلة ستكون رقدته الأخيرة ولن ينهض بعدها، فسيغمض عينيه بكل سعادة وبلا أيّ مقاومة، وقد علت وجهه ابتسامة لا مثيل لها.



ضوء الكابوس الأعمى

مازن المعموري

أخرجُ ليلاً

أتسكعُ في الشوارعِ، وأراقبُ الناس.

أنفصلُ عن نفسي وأشاهدُ الاثنين يتزاحمان على الأماكنِ في المسبرِ والمقاهي والشرودِ إلى حيثُ لا شيء، وأقصدني.. أنا والناس، وباقي الكلاب السائبة وخفافيش الليل.

في السيطرةِ القريبةِ من شارعِ أربعين عندَ التقاطعِ، كان أحدهمْ يحملُ غيمةً نائمةً في حضنهِ ويدندنُ بصوتٍ خافت لا تبكي يا صغيرتي.. سيأتي المطرُ قريباً.

***

في الواحدةِ ليلاً.. الكلابُ تتعاركُ بوحشيةٍ حولَ لحمةٍ بيضاء ملفوفةٍ بقماطٍ أبيض.

المرأةُ التي رمتْ لفافةَ الطفلِ في الجانبِ الآخرِ من الشارعِ تقفُ مثلَ منحوتةٍ جامدةٍ وفوقَ رأسِها غيمةٌ تمطرُ دموعاً منْ رذاذِ صراخهِ الطويل.

***

كانَ الليلُ يخيّمُ على الخرابةِ المحشورةِ بينَ أزقّةِ البيوتِ القديمة. صوتُ صراخٍ مكتومٍ ودربكةُ أشقياءٍ يتبادلونَ الشتائمَ، والتماعاتُ السكاكينِ ترشقُ المكانَ بخيوطِ دمٍ مسفوح.

في كلِّ مرةٍ يقطعونَ منْ لحمهِ، ويقذفونَ عليه، كانَ يتمددُ جسدهُ فوقَ المزابلِ، وكلُّ العيونِ الملتصقةِ بشبابيكِ البيوتِ المجاورةِ تلاحظُ ما يرتفعُ من الخرابةِ قطعةً قطعةً، وكلُّ قطعةٍ تتجسدُ ثمَّ تنتفخُ مراراً حتى تفصدتْ في أوّلِ الفجرِ بينَ أكوامٍ من البيوتِ الخربةِ، وكتلةٍ كبيرةٍ من اللحمِ المنتفخِ تتمددُ حتى السماء.

***

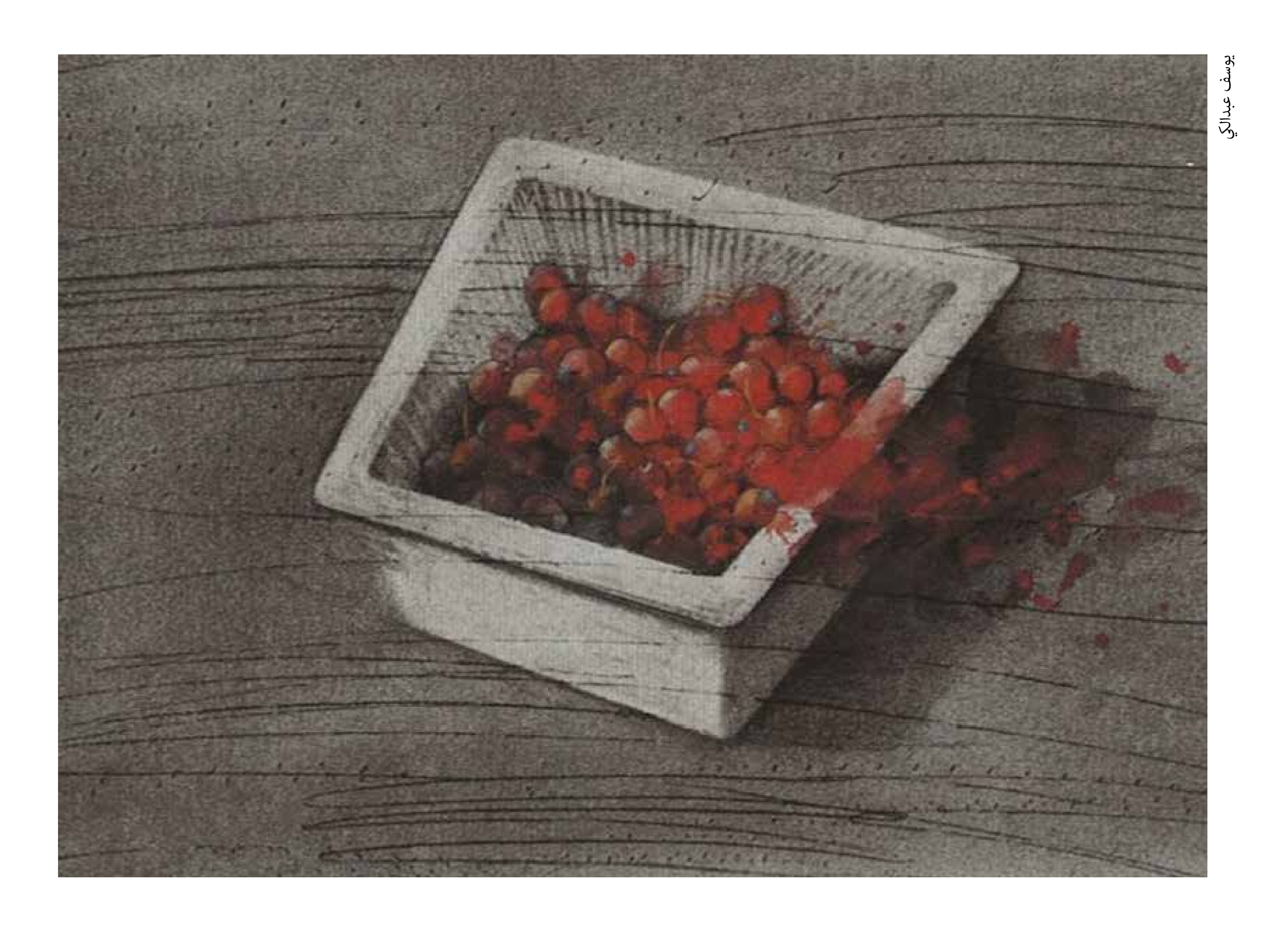
في حلمهِ الأخيرِ، يهطلُ المطرُ منْ حيثُ لا يدري، لكنهُ هذه المرةَ، من الأسفلِ الى الأعلى. وكلُّ ما يراهُ مقلوباً على رأسهِ/ القططَ وبعضَ المارةِ وضوءَ أعمدةِ الشوارعِ/في الليلِ فقطْ. يستطيعُ أنْ يميزَ الأشياءَ وهيَ تمرُّ عبرَ قطراتِ المطرِ لحظةَ الاستيقاظِ وسطَ بركةٍ من البولِ الجاف.

***

استيقظتُ في رحمِ أمّي، وبقيتُ نائماً في مائهِ. لستُ ميتاً ولمْ أصرخْ أبداً.

***

صوتي العالي دوماً، يزعجُ أهالي الحيّ، حتّى عندما أسلّمُ على أحد وحينَ أقفُ تحتَ نافذتكِ ليلاً، أكونُ حريصاً على مسكِ هزيمِ صوتي ومسحهِ بهفهفةِ الفراشاتِ وترطيبِ سحنتهِ بالندى، ثمَّ رميهِ كرمحٍ نحوَ نافذةِ غرفتك.



هلْ تسمعينَ الليلَ وهوَ ينسدلُ على عينيكِ

إنهُ صوتي.

***

خرجتُ تحتَ المطرِ في هذا الليلِ متأبطاً مسدسينِ ومخازنَ رصاصٍ كثيرةٍ، بحثاً عن الفقراءِ. وجدتُ شخصاً متدثراً بصندوقٍ من الكارتونِ فقتلته. بعضُ الأطفالِ يرتجفونَ في مكانٍ خربٍ قديمٍ، يغسلُ أجسادهمْ بردُ الصقيعِ، علّقتهمْ على جدارِ الخرابةِ ورميتهمْ واحداً واحداً بدمٍ بارد. كانَ دمُهمْ قليلا لدرجةِ أنني لمْ أكملْ اسمي على الجدار.

***

في السجنِ. كنتُ أنتظرُ منكِ رسالةً لأشعرَ بالتوازنِ، لكنَّ الفراغَ الطويلَ جعلني أمسكَ رأسَ أحدهمْ وأضعهُ في كيسِ الزبالةِ حتى مات. أعترفُ أنني قتلتُ نفسي أكثرَ من مرةٍ. الأولى كنتُ أتظاهرُ منْ أجلِ الحصولِ على العدالةِ والتغييرِ، فطعنني أحدهمْ بسكينٍ في ساحةِ التحرير. والثانية حينَ اقتربتْ مني شحاذةٌ تحاولُ ملء عباءتِها بظلِّ الشجرةِ القريبةِ مني، فرفضتُ وأرادتْ أنْ تمسحَ وجهها بماءِ النهرِ فرفضتُ. طلبتْ أنْ أعاشرَها فرضتُ وطلبتُ منها أنْ أمسكَ عباءتَها الجرداءَ فرفضتْ وسقطتْ قنينةُ العرقِ في النهرِ فرفضَها الماءُ ورفضتْني الأرضُ وكنتُ قريباً من السماءِ فرفضتْني النجوم.

أيّتها السماءُ.. الرفضُ فكرةُ الفردوسِ التي طردَتني منها لا مفتاحَ عندي ولا أراجيزَ غيرَ أنّ فكرةَ الطردِ خطأٌ فادحٌ، مثلَ شحاذةٍ تريدُ شيئاً وترفضُها، كما يرفضُ مديرُ المدرسةِ هروبَ تلاميذهِ من السياجِ لدخولِ دور السينما الصباحي.

في السجنِ كنتُ أشحذُ الأملَ مثلَ لؤلؤةٍ نائمةٍ في قوقعة.



الفانيلة الحمراء

«فصل من رواية»

تحسين كرمياني

- سأعتكف كي يخبرني هدهد الثورة عمّا يجول في ذهنه!

افتتح أبولينين الحوار.

حسن: أعرفه حق المعرفة، زميل ثقافة وأدب تحرري ومغازل عتيد وخطيب ألمعي، ولسانه ذرب ساحر أوان التحدث.

أبولينين: بلغني أنه، يتردد اسمه كثيراً في أروقة الأمن، وهذا ما يدفعني أن أتجنبه خشية توريطنا بالخيانة العظمى.

حسن: فتى جسور مؤمن بالفكرة، يمتلك طموحات فوق العادة تتلاقح مع طموحاتنا التحررية، صلب الشخصية، عنيد، مقاوم لأي أنواع التعذيب البدني والنفسي.

شاكر: هو تلميذي، شاعر يحتاج إلى القليل من التوصيات لتتبلور أفكاره، لديه طوح أممي ليحوز على أسلوبه الخاص، ما زلت أقدم له النصح والمشورة رغم جماحه الهائج.

أبولينين: تعلمون يا رفاق المسيرة، نحن نسبح في حوض التماسيح، الكرة ما زالت بين أقدامهم.

حسن: كن مطمئن البال رفيقي.

شاكر: أنا واثق أنه سيمد ثورتك بزخم معنوي ومادي يفوق الخيال.

أبولينين: حسناً؛ إن كنتما على يقين من كنيته الناصعة، وتواجده النافع، فلا بأس أن نستثمره لصالح ثورتنا.

بينما كانوا يتداولون طبيعة شخصيته، برز من البوابة، وقف يمسح المكان، ناداه حسن، رفع كفه كمن يؤدي اليمين أمامهم:

- عذراً، أشعر بالخجل أن أكون هنا في أوّل اقتحام لهذا البيت المحرم.

شاكر: بالعكس هذا المكان يليق بك يا سلمان.

حسن: اسحب كرسياً وكن ضيفنا هذه الليلة.

أبولينين: شرف كبير أن أجالس النخبة المثقفة في بلدتنا.

شاكر: لسنا في المدرسة يا سلمان، خارج المدرسة كلانا أحرار.

جاء البوي يجرجر كرسياً، جلس سلمان والقلق ما زال بادٍ في عينيه.

حسن: حقيقة كنا نتحدث عنك قبل هنيهات من الوقت.

سلمان: أملي برفقتكم لا يخيب ظنّي، أنا في المكان الصحيح.

أبولينين: اطلب مشروبك!

سلمان: رفقتكم أسكرتني مبكراً.

أبولينين: حقيقة رفيق سلمان، ظنّي يقر؛ لا داعي أن أعتكف كي أحصل على ما يجول في ذهنك من مفاجآت وتوقعات.

سلمان: ما أحمله من أفكار بين يدي أستاذ شاكر.

حسن: يسعدنا أن نجدك بيننا كمناضل من أجل تحرير الشعب من نير العبودية.

سلمان: هذا هو توجهي الشعري والفكري وإن جاز التعبير

يوسف عبدلكي



أقول القلبي أيضاً.

أبولينين: رفيق سلمان حبذا لو وضحت لنا، أو ألمحت بطريقة موجزة، عن سبب إيمانك بالفكرة، لا بد من وجود دافع ما، شخصي، أو واقع حال مزري يحتمك النضال من أجل تغيره، أم لديك ما يبرر انتماءك لنا؟

جاء البوي، وضع بطل مسيح وبطل صودا وقدح ومكعبات الثلج وصحن زيتون وشرائح ليمون حامض وصحن فستق وصحن رقائق بطاطا على الطاولة. وضع سلمان مكعب ثلج في القدح وصب عليه الصودا وأكملها بالعرق، كرع رشفتين قبل أن ينطلق:

- حقيقة رفاقي، سأبدأ قليلاً من خارج مضمون السؤال؛ تقول أمي، قلت له: لا تقفل الباب! كانت داخل المطبخ، لحظة بدأ غضب والدي يتصاعد، كما تقول؛ أزبد وأرعد، نزل كلامي عليه كضربة عصا، أو حصى على رأسه، رفع قدمه اليمين وضرب الأرض بسورة غاضبة، عاط: سلماااااااان خارج البيت؟ نسى كتابه عند صديقه! لعنة الله على المدرسة، وعلى مدحت باشا*! هدئ أعصابك يا رجل! تقول لحظتها؛ صرت بباب المطبخ، كنت أقشر رأس بصل يابس، بسكين عكس وهج المصباح الأصفر، كبرق خاطف تزجج في عينيه، خمدت حدّة غضبه. تواصل أمّي كلامها لي وأنا واضع رأسي في حجرها؛ كان ما زال محتفظاً ببعض غضبه، يحاول أن يطحنها بأسنانه. تمكن من انتزاع لسانه من ثعبان الغضب: آه.. لو تسمعين كلامي يا أم سلمان، نحن فقراء، والمدرسة للأغنياء، حتى يصيروا أفنديّة ووزراء ورؤساء وحراميّة، لو تسمعين كلامي فقط مرّة واحدة! ألم توشوش في أذني كل ليلة؛ أريده أن يصبح مثل أبناء الناس ضابطا عسكريا، ماذا دهاك اليوم يا أبوسلمان؟ أتريده يصير كنّاس شوارع أو بيّاع حطب! لا.. لا.. لن أدعه ينام سالماً هذه الليلة! تفاقم غضبه، لم يتبق لنا كرامة بين الناس، كل يوم يرسلون في طلبي، لم أعد أمتلك وجهاً أمام المدرسين، كلما أدخل المدرسة، يعنفني السيد المدير؛ ابنك كسول ويصفن وينام في الدرس. سيمرغ هذا الولد رأسي ورأس عشيرتي بالتراب! الولد يحب الدراسة، ويريد أن يصير مدرساً، مثل أبوخشم العالي المعقد، عذراً؛ أستاذ شاكر، الكلام ليس لي، سأنقل ما كان يدور بين والدي أوان التجاذبات حول مستقبلي! يا امرأة؛ ابننا لم يعد ينفعنا، الفقر حطمنا، يجب أن يترك بيت الفساد ويرافقني في عملي كي نزداد رزقاً! كل التلاميذ كسالى، ليس هم السبب، كل من يعطي الهدايا يصبح ابنه ذكياً، تفو.. عليهم أولاد الخرا، خرا عليهم وعلى شهاداتهم القشمرية!

كلام أمّي، صار سلواي، كلما أتذكر لحظة توهج ذاكرتي بشرارة الحزب الذي عشقته في ليلة عانقت رواية "العقب الحديدية" لجاك لندن.

تعرفون؛ بيتنا عبارة عن غرفتي طين، سقوف الغرف حصران وأعمدة خشب متراصة بهندسة بريئة، دورة مياه في جهة اليمين عند مدخل البيت، لصقها حمّام لا يكفي لاغتسال نفرين معاً. أبي لا يعرف سوى ميكانيكية راسخة، علم الأزل وزوال العالم، علم الإنجاب، ببضع ضحكات وقبضة كلمات دربوه أسرار ليلة الدُخلة، كلام همسه في أذن أمّي، كنت صغيراً أجالس نساء الزقاق، وكن يتراشقن بماضيهن وأسرارهن، كنت ألتقطها من أفواههن. يوم جلبوا له زوجة التي هي أمّي، تم اختيارها وفق مزاج أمّه التي هي جدتي، أبوه الذي هو جدّي، لم يتدخل في موضوع زواجه، وكما هو سائد، ما تختاره الأم هو عين العقل والصواب، كما هو سائد في أغلب منازل البلدة، عليه أن يتهيأ لزراعة جحفل بنين وبنات في مزرعة العائلة. اخذوا أبي، صديقان تزوجا قبله، صوب التلال المحيق بالبلدة، أجلساه على حافة كن قرمزي، وهناك قول لا أدري هو هزل أم جد، يقول القول؛ أن أبي

يوسف عبدالكي

في تلك اللحظة هيجوا عاطفته، أخرج عضوه وبال من فوق حافة كن قرمزي، ويقولون كان هناك طالب يقرأ تحت، نزل بول أبي على رأسه، صاح، قبل أن يلوذ بالفرار أبي وصاحباه، في تلك الجلسة، شرحا له مهمته كزوج مستجد، ما يتوجب عليه فعله في ليلته الجديدة، بعدما يدخل عليها، طلبوا منه؛ أن يتهذب! أن يحافظ على رباطة جأشه! أن لا يكون كالحمار الهائج، أو الديك المخبول والمهوس بتلقيح دجاجات الزقاق كل لحظة، قالوا له: لا تستعجل قضيبك؟ لا تعر بالاً بحشد النساء والرجال الجالسين خارج الغرفة في انتظار عمّا تسفر العملية من رفعة رأس أم خذلان! علموه سبل ترويضها لو امتنعت، أو خافت منه، البنت غالباً ما تتردد، أو تريد أن تعرف شيء الفحل الصاهل عليها، إن كان مرعباً أو مخجلاً، قد تستحي وتنزل وجهها إلى الأرض، اعلم أنها تمنحك الفرصة الخالدة كي تبدي شطارتك وبيان صلاحية

رجولتك، عندها يمكنك أن تصول صولتك وتصير رجلاً مثلنا، وبعدها؛ تأخذ دورك في تعليم شباب سيدخلون بيت المشاكل! علّموه كيف يواصل حياته القادمة بعد ليلته العسلية؛ كل لياليك التالية ستغدو روتينا مستعادا من غير تردد أو خوف!

مذ شب الأب، لم يتعلم سوى مهنة واحدة، اكتسبها من غير دراسة، من غير رأس مال أو سر قفليّة، وفكرة السر قفلية، كما تعلمون، راجت بين أصحاب المحال التجارية والمؤجرين، كان يحكيه لنا ليالي الشتاء، يقول؛ لم تجد نفعاً صراخات جامع الناس للصلاة، ملاّ البلدة، ذلك الذي نناديه؛ من وجد شمسية ابني محي له مكافأة درهما! تعرفونه، يوم كان معلماً في مدرسة جلولاء الثانية، ربما سمعتم؛ ذات يوم، فقد ابنه محي مظلته، وربما سرقه تلميذ مشاغب، وهذا كان أغلب الظن، طلب من مدير المدرسة أستاذ خالد العنبكي تجميعنا، لتشنيف أسماعنا بخطبة أخلاقية افتتحها: من وجد شمسية ابني محي له مكافأة درهماً! ظلّ يكرر الجملة، وشمسية ابنه محي لم تظهر، بل صار يكنى من لحظتها بـ من وجد شمسية ابني محي. في جُمعٍ متتالية ظلَ يكرر عبر خطب حماسية وصرخات مشفوعة بآيات وأحاديث نبوية شريفة، بصوت غاضب غايته، إحداث تأثير مباشر في النفوس المترددة وضعضعة القلوب القاسية، قلوب عديمة الرحمة: السر قفلية.. يا عباد الله.. شعيرة مستحدثة، تدخل من يتعاطاها باب الربا، من يتعاطاها مراب، ليس له محل من الدين والعقيدة الصحيحة مكان، شعيرة يهودية يريد بها أعداء الدين والدولة، أعداء السلطة، تلويث أبدان عباد الله وعبيده، وخفض درجات إيمانهم، كي تنهار وحدتهم ويغدوا فرائس سهلة الخرق، من يتخذها وسيلة كسب المال تخرجه من الملّة، يا عباد الله اتركوا هذه الخصلة القذرة! أكرر قولي وأقول إن من سرق شمسية ابني محي ما زالت مكافأته قائمة إلى يوم تظهر وتهدأ النفس من هذه البلوى التي باتت تأكلني كل ليلة وابني محي يطلبها وهو يبكي! ملاّ جامع البلدة كان في وادي سحيق يصرخ، والناس يسمعون جيداً ويصغون جيداً، ولكنهم ينشغلون بنباهة، ويتنافسون بطرق ملتوية، بغية توفير أكبر قدر من المال، وتحقيق هدف واحد يجمعهم، الاغتناء السريع.

مع الفجر، حين يرفع ديك الجيران عقيرته، يبكر أبي النهوض، يتوكل على الخالق، بعدما ينهي صلاته، الذهاب إلى الجامع يكلفه الوقت، صلاة الجماعة تنتهي قبل شروق الشمس بدقائق، وهو لا يملك وقتاً كي يصليها جمعاً مع المصلين، الجامع الوحيد يبعد عنّا كما تعلمون، مسافة عشر دقائق والعودة عشر أخرى، عليه أن يكون فجراً وقبل أن يلتهم الخيط الأبيض شوارد الظلام المتبقية داخل زور الحطب في منطقة مرجانه، الطريق إلى الزور يستغرق أقل من الساعة بدقائق، يتوقف ذلك على مدا نشاط حماره، هذا إن كان حماره متعافياً ولا يتلكأ في سيره، وضع في باله، أن الرزق أولى، وصلاة البيت مجزية لأصحاب العمل، ملاّ الجامع قال له ذلك، ومنحه رخصة الصلاة في البيت، شدد على نفسه أن يسبق الزمن، ولا يسمح للوهن، أو الجوع أن يتغلغل إلى بيتنا.

حياتنا تتفجر، والعمل مضن، لكنه جالب للرزق والعمل عبادة، والعمر لم يبقِ له من قوته ورغباته الشيء الكثير، يحمل صرّة فيها أرغفة، دائماً حسب متطلبات معدته، خبز وحفنة تمر زهدي، وأحياناً ثمرتي طماطم وخيار ترعوزي ورأس بصل، بحكم التجربة اكتشف أن البصل عقار عجيب، فياغرا الفقراء، يمنحه نشاطاً استثنائياً وهو يجندل الحطب ويرزمها، ويعطيه طاقة حرارية جنسية مغرية، تدفعه أن يسارع في عمله كي يعود سريعاً وينال حظوته، ومن يومها شدد على أن لا يهمله كممول ممتاز للطاقة ضمن وجبات غدائه. قبل أن تشوي شمس الصيف رأسه، وإغراق بدنه في نزيف عرقه، يكون قد جهز ظهر حماره بخمس باقات حطب، يكومها أمام البيت لتجفيفها قبل بيعها.

أمّي.. لا تعرف سوى طبخ بضعة أنواع من الطعام، ورتق الملابس البالية، فالدنيا غلاء والمال عسير المنال، والحياة تتفتق على مغريات بدأت تلهم الناس بجحيم الرغبات، تجيد غسل وكنس البيت، تلك ثقافتها الحياتية، أمّا نظراتها كانت توشى برؤية تعبيرية، غاضبة عندما تجد القسوة ملحاً يحضر لتغير لون وطعم يوميات العيش، تتدخل كلما وجدت رجلها غاطساً في أمواج الغضب، تروضه بحكمتها البريئة، بلسانها العسل، ببضع نقرات تطمح أن تغدو غزلية على صدره، قبل أن يسترخي الغضب ويتبخر، ويتحول إلى عاطفة شبه جارفة تنتهي بنومة هانئة.

نشأت أسير أحلام كبيرة، أجهل منابعها، تسكنني ليل نهار، تعذبني، تقلقني، تأخذني خارج واقعيتي، تمنحني فرص التفكير، رغم تشتتها لكنها وجدتها مغرية، كل فكرة تطرأ بذهني أشبه بفتاة جميلة تناديني، سرعان ما أجدها لعوبا، تغويني، أطاردها وأجد نفسي في متاهة، وهي غائبة، أجد واحدة أخرى واقفة، لا تشبهها، تكون غالباً أجمل وأبهر، تغويني، وهكذا دواليك من فتاة لفتاة، من فكرة لفكرة، أعيش متاهات ليلي، يتعذر عليّ استثمار مداعبات خيالي المتلبسة بالشعر والحكمة. في النهار أصفن، ليس في جلساتي فحسب، بل حتى أوان تسكعي وسيري المضطرب، كثيراً ما نطحت عابر سبيل، أو عمود كهرباء، مزروع منتصف الرصيف، ونلت صفعات مباغتة لا تحصى، جرّاء تهور خيالي داخل غرف الدرس وعلى أرصفة الشوارع، كلما أصطدم بامرأة أو فتاة، أو عندما يصطادني المدرس سارحاً خارج يقظتي، أتجول في مملكة خيالي. كلها كانت بوادر أوليّة لثورتي، دفعتني أن أخترق رتابة الحياة وأجابه الروتين القاتل. في الليل أندمج مخبولاً مع النجوم والكوابيس، لم أهتدِ لقرارة نفس، تحاصرني كوابيس ليست ملعونة، تؤرقني أحلام كبيرة، فوق طاقة عقلي، تأخذني إلى مديات كنت أصفها ظالمة، فوق مستوى عقلي، بعدما يخلد لخدر الأعصاب، من غير مسك باقة نجوم أغوتني، لكنني وفقت أن أسحبها إلى حديقة اللذة.

مدرسو اللغة العربية، لم يكونوا بمستوى المسؤولية التربوية، أو بمستوى أمزجة وأحلام تلاميذ انسلخوا من سلطة الأب، ولدوا في زمان العطش والجوع والحلم والكوابيس والرغبة والسراب، ولدوا في أحواض الأسئلة المرهقة، تحاصرهم مشاعر متفجرة، تلفظهم سجون المنازل الطينية بحثاً عن منابع دغدغات فكرية، ينثرها هواء غامض، رطب ومنعش، يباغت ويدغدغ الضمير، تاركاً ساحات ملغومة بالفرح والحزن لكنها مكهربة بأسلاك الواقع، لم يكن من بينهم عبر كل المراحل، واحداً على الأقل تدغدغه موهبة أدبية، أو يمتلك هاجس مضيعة الوقت كما كانوا يعبرون من وراء أنوفهم المدببة، والمليئة بالمخاط، أنوف كأنها مناقير غربان، احمرَّت من كثرة نزف المخاط، أو من شدة عصرها بالسبابة والإبهام لإخراج سائل الزكام المحتقن منها، لا يملكون رغبة تثقيف، ولا فكرة استخدام ورق نشّاف أو محارم لإزاحة قذارات أنوفهم، أو بلاغم حلوقهم، لا يملكون هاجس أهمية المطالعات الخارجية، بعضهم جرّاء البخل، فهم لا يرغبون في دفع نقود من مرتباتهم من أجل أوراق محشورة، حسب تفسيراتهم الدائمة، بأكاذيب لا تنفع، تراهم يلبسون نظارات سوداء، ويجهدون بطرق مسرحية لا تعدو تمثيلات فاشلة، ليسيروا من غير استقامة، يحنون ظهورهم، ويسيرون باعوجاج كامل، أردافهم مرتفعة عمداً كي ينظر إليهم على أنهم قواميس كلام متنقلة، أو عناقيد أمثال حِكم حياتية، وربما عند بعضهم ألف باء الحياة



المستقيمة، يلوون ألسنتهم لقول الأفعال الناقصة والخمسة أسماء التي يكرّرونها بتباه كأنها من بنيات أفكارهم، يعربون كل كلمة تنفلت من لسان ما إعراباً غريباً، بعضهم يجتهد، فترى رشق رذاذ بصاق ينقذف من فمه، وهو يجتهد لإعراب جملة عابرة تنفلت من لسان عابر، غالباً ما تنتهي المجابهة اللغوية بقهقهة مفتعلة يطلقها صاحب السؤال، ويختمها بكلامٍ نابي: العالم صعد للقمر، وأنتم مازلتم تسبحون في خبالكم القديم! لا أحد يمتلك حماسة، كسالى العصر، أو ينبوع حرص لضخ البراعم المتقاعسة، بأزاهير عطرة تنفخ في عقولهم، تفتح آفاق مديات ممكنة، فيهم مواليد أحلام أدبية، كما قرّت العصور، ومررت الدهور بساتين الجمال، فجرّت ينابيع الحريّة وأحلام القلوب المتورمة بالمشاعر، قول الحق والصدق، ولو على مساحة واسعة من الفراغ.

"العقب الحديدية" رواية وجدها سلمان الذي هو أنا، بيد مدرس متأنق، الذي هو جليسنا أستاذي ومعلمي شاكر، كان متحالماً يشرح، بطريقة دونكيشوتية، عقله مزكوم بحمى الفضول، هكذا كنت أصفه، بل حتى تمنيت أن أقلده، ظل سلمان الذي هو أنا، يستغور غلاف الكتاب المتوهج بين يديه، عبر متاريس الورق، زحف من بين السطور، ملتهماً الرعب والسعادة بلفائف الدهشة، لا بد أنه كتاب مكهرب بأشياء ثمينة، قال عقلي؛ طالما هو كتاب غير منهجي، لا بد أنه يبث أشعة ساحرة، اخترقتني وأخذتني خارج الصف، إلى مساكن الليل، إلى مناطق حررتني من مستنقع الواقع وزجتني في مملكة الضياع.

مرتان أفقت على صفعتين ناعمتين، خال المدرس أن التلميذ الماثل أمامه، سلمان الذي هو أنا، يسكنه داء الصفنة، جاهلاً أنه تلميذ لا ينتمي لحاضره، ولد سهواً في بلدة كسولة، في زمن متراخٍ، في بيت طين تحت سقف غرفتيه كنز مدفون، دفنه القدر ليوم غير معلوم. احتاج سلمان لخمسة أيام، بعذاباتها، بسهراتها، بفقدان ماء وجهه، بعدما وجد جوع العقل يلغي جوع المعدة، قبل أن يخرج من ثوب الأخلاق، كما تُفسر على إنه سِرّ مخالف لتعاليم البيت، هروب معلن وفاضح من وعاء التربية والأخلاق، هذا التوجه المنفلت، وردة شائكة، ستخز جسد العائلة، لو أسقط نفسه في مستنقع البلادة، ستخرجها من واقع مؤزل، وتغدو علكة مجانية، دائمة الطراوة، تستقبل مقبلات تزركشها، لتمر تحت كل الأسنان، الصغيرة والكبيرة، الناصعة والمنخورة، المتعافية والمسوّسة، الكاملة والمركبّة، قبل أن تمررها أسنان الزمن إلى نهاية شجرة العائلة عورة تكبر إلى نهاية التاريخ.

كان يوم خميس، التلاميذ واقفون بصمت ومدير المدرسة كعادته، يقف منتصف المربع ناقص ضلع، خلفه الهيئة التدريسية، واقفون كأنهم نخيل متثاقلة بالرطب، خيالاتهم خارج الواقع، شلّة لا تجيد السبل كي تتخلص من جراثيم الكبرياء، واقفون مائعون، لو تسألهم عن جملة واحدة من خطاب جناب السيد المدير، لفاهوا بأشياء من بنات عجزهم، كان السيد المدير، يمسك ورقة الخميس، يقرأ تعاليم تربوية معادة على مدار الخميسات لكل الموسم الدراسي، وقد تتواصل لسنوات طالما السيد المدير يتمركز على كرسي الإدارة حتى نهاية حياته، أو طيلة فترة خدمته. إرشادات جديدة، جاءت مع مجيء الحكومة الجديدة، كان من الممكن رؤية بريق التذمر، سيداً ساطعاً على سحنات الجميع، مدرسون وتلاميذ والمستخدم الواقف أمام غرفته لا يفهم من الخطاب شيئاً.

من وراء الصف التلاميذي الموازي للصفوف، تسلل سلمان الذي هو أنا، إلى غرفة المدرسين، لم يهدر دقيقة واحدة، كل شيء مرصود، لهفتي عارمة ، كل خطوة مثبت في خيالي، كم خطوة أحتاج، وكم دقيقة تستغرق العملية، ومن أين أبدأ؟ ومن أين أمشي؟ وأين أدفن حلم حياتي؟ مشاعري لم تكن

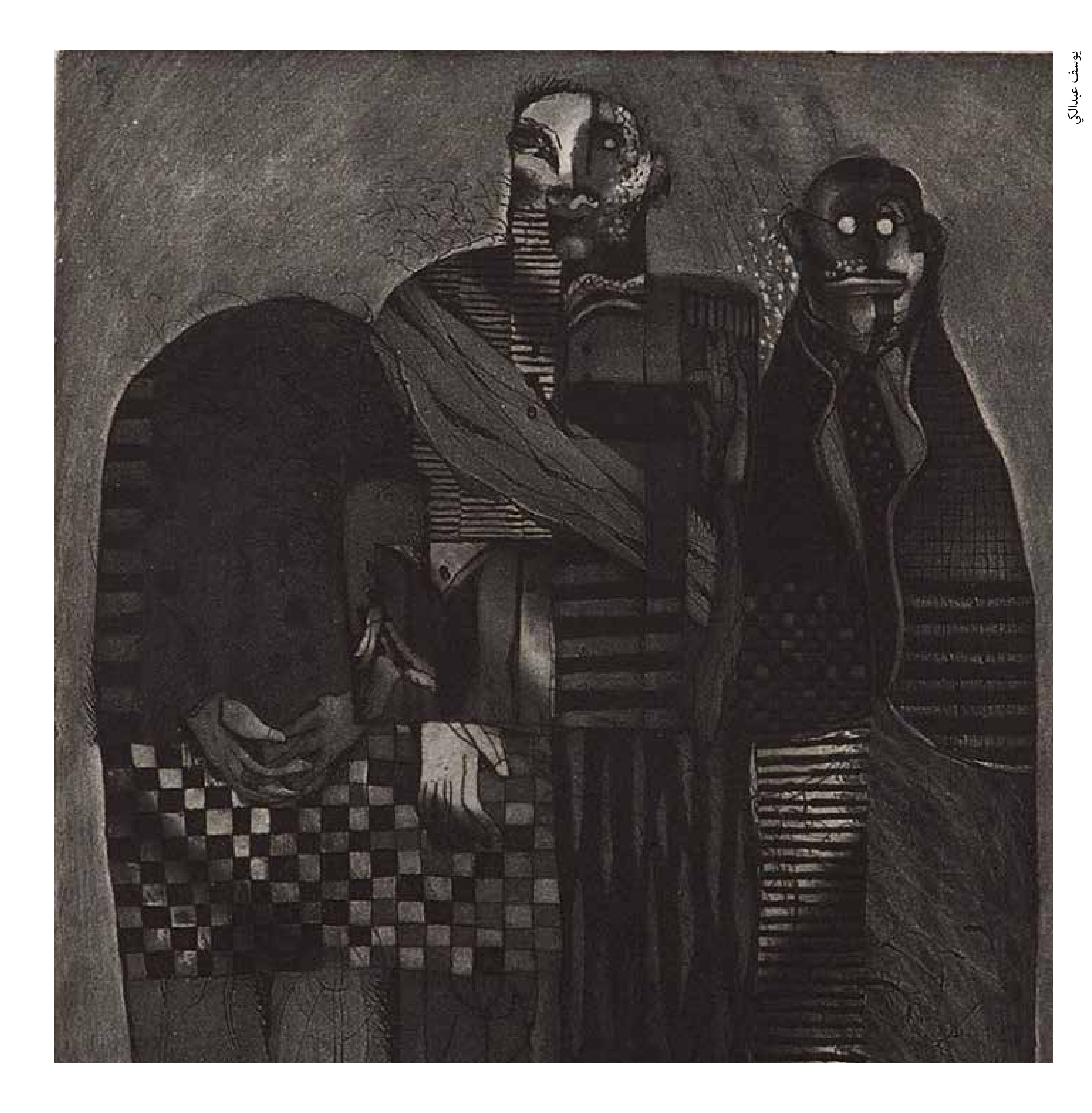


ملك إرادتي، كي أعد لنفسي حجم العقاب المتوقع، كل شيء مقفول، ضوء ساحر، يشبه الكابوس، يبهره ويستدرجه، منذ أيّام، نهاري شاق، وليلي ساخن، كل شيء تهيأ لركوب حصان المغامرة، هدف معسل يغويني، يستصرخني، هدف أكبر من كل أحلامي، كان بحق وحقيقة، هدف الثورة التي صنعتني.

حقيبة مدرس مادة اللغة الإنكليزية تتميز، حقيبة غير مألوفة، لا تشبه حقائب المحامين، ولا حقائب المسافرين، نسيجية بحزام طويل، دائماً كنت أراها تتدلى من على كتف المدرس شاكر، عكس جميع المدرسين، كانوا يأتون ولا شيء يحملون، كأنهم قادمون إلى مقهى وليس مدرسة، كانوا منشغلين بهم جارح، جهد مسعاهم تقليد طه حسين، كيف كان يمشي يحاولون أن يمشون؟ كيف كان يلبس نظارته بعدما فقد بصره، كانوا يحاولون أن يلبسون نظاراتهم، أكثر مما تشغلهم ثقافته السوبرية، وطريقة تنويره جوانب الحياة الحاضرة، رغم هجماته الطاعنة بقداسة الماضي وتفضيل البدع القادمة على مرتكزات اجتماعية راسخة في الأذهان.

الرفيق شاكر.. عندما يجيء إلى المدرسة، كما كان يراه، وعندما يغادرها أيضاً، سلمان الذي هو أنا، يرصده، يقف دائماً مستمتعاً بمشهد إنسان وسيم، ملابسه الغربية، طريقة مشيه، يسترسل شعراً طويلاً، سارحاً، لا يشبه شعر المدرسين، كلهم أصحاب شعر ملولب أو محروق، كلهم كانوا يقفون أمام المرآة ساعات طويلة، كانوا يريدون فرصة إقناع واقتناع بأشكالهم، أو فرصة تعديل شعورهم القنفذية، غالباً ما كان التذمر يقذفهم إلى حوض البؤس ليلعنوا أنفسهم وشكولاتهم المريبة، فقط شاكر، شعره ليس من زمن الحاضر، ربما هو شعر سقط سهواً على رأس واحد في بلدة جليلاء، شعر مذ هبط من رحم أمّه، وحتى يوم يواروه الثرى لا يحتاج إلى أسنان المشط كي يترتب وينسرح، حتى لو هبّ كل تسونامي الشتاءات لن يغير طبيعته، سيسبح مع موج الريح والرياح، لكنه سيرجع سارحاً كما كان، أراقبه يمشي، تتدلى من كتفه حقيبة مميزة، بيده دائماً وأبداً، يحمل كتاباً غريب العنوان.

وصل سلمان الذي هو أنا، مربع جريرتة، وقف يرتجف، قلبه انتفض وارسل رعد طبوله عبر شهيقه وزفيره، لم تسعفه دقائق الصمت، انصاع لشيطان الرغبة، سحب الخرّاط وبيد مرتجفة سحب الرواية، مرتعشاً دسها تحت قميصه، تقدم ببطء، شعر أنه يرتدي حزاماً ناسفاً، مع كل خطوة كان يفقد جزءا من روحه، كاد يتراجع عن قراره، لكن صهيل الأرق دفعه أن يتدحرج إلى الأمام، قوّة ثورية لن تقبل الخضوع، تدفعه، قفل عليّ مسالك خطوط التردد، بعدما خرجت من باب الإدارة، في تلك اللحظة كان التلاميذ يصفقون، وكان المدير قد أنهى الفقرة الأخيرة من خطبته التربوية، سواء وصلت الفكرة، أم أنها لم ولن تصل أبداً، فالتصفيق واجب تربوي وسلطوي وأخلاقي، على الجميع أن يضربوا عنيفاً كفاً بكف، تصفيق تفجر أكثر مما كان يحدث، في فقرات الإرشادات والتعليمات توفرت مفردات جديدة، كلمات تتعلق بالحزب والوطن والحكومة، العز والشرف والمبادئ، البطولة والمجد وتأميم خيرات الشعب وبيان آذار، الأمة والصهيونية، والوعد المشئوم لمؤسس الدولة العبرية، الرأسمالية والاستعمار، حضرت كلمات الحرية والاشتراكية والوحدة، الأمة التي تحاول منذ فجر الضياع أن تلم شمل شتاتها، في معايثة إرجاع وسطيتها بعدما تشرذمت وتفككت وفقدت خصلة الشهادة على الناس، بعدما دالت وخضعت مشارق الأرض ومغاربها، شمالها وجنوبها، تكررت كلمة نظرية المؤامرة مع كل سطرين من الجمل الحماسية للسيد المدير.


يوسف عبدالكي

توفرت فرصتي النادرة، توجهت نحو دورة المياه، وجودها قرب الحائط الخارجي لسياج المدرسة، وقصر ارتفاع السياج الخلفي، أعطتني الأمل الكامل بنجاح مهمة أقلقتني منذ خمسة أيّام، مذ رأيت "العقب الحديدية" تغويني للانتماء للثورة، عبرت السياج ودسست الكتاب بين الأحراش، أتذكر أنني وضعت عليه حجراً، تحت سطوة شعور لا إرادي، ربما شعرت من لاوعيي في تلك اللحظة، خوفي عليه، عدت أنتظر في دورة المياه حتى انتهاء حصة كلمة الخميس ومن حسن حظ الثورة طالت لأسباب إرشادية وتعليمات سلطوية واجبة دسها في رؤوس التلاميذ، رجعت إلى الصف، فاقداً وعيي، وضميري زاد من تعذيبي، تارة أقر بضرورة إرجاعه، أن ألقيه في أي مكان داخل المدرسة، السرقة الأولى، كما تعلمون، أقسى إجرام يرتكبه المرء في حياته، كونها خطا فاصلا ما بين مثاليته وانحطاطه، وسقوطه المذل ولا قيمته في باقي حياته،



وتارة أصغي إلى نداء صارخ فيّ، يأتي من مكان ما، من بركان عالي، فيما بعد عرفت أنه نداء الوطن السعيد، نداء يحجمني عن فكرة التخاذل والتراجع، كما تعرف رفيقي، الثائر مشروع فداء، إن تخاذل فهو مندسّ، أو مرتدّ، أو خائن، ضوء ما قريب صرخ، ارقص رأسي بدوي عاصف، توضحت؛ ليس قبل أن تقرأها يا سلمان! لا أعرف أن كان الرفيق شاكر فطن لفقدان كتابه، هذا ما أقلقني في تلك اللحظة، لا بد أنه سيبحث عنه، إن كان قيد القراءة، فهو دائماً يحمل كتاباً معه أينما يكون، ربما، داعبني هاتف؛ وصل إلى صفحةٍ ما، وأوان الفسحة يواصل عكس البقية ينهمكون بالثرثرة الفارغة، يحاول هو استثمار وقته، على ما يبدو إنه انتهى منه، قرّ بالي على هذا. إنسان خيالي، يرفع أنفه كبطريق وهو يمشي، يتمايل ميلان العباقرة أصحاب الفضول والكبرياء، أولئك الذين كانوا ينظرون إلى أنفسهم كائنات ليست أرضية، تواجدت بين كائنات عابثة، لا أُبالية، بسترته المقلمة دائماً وأبداً، برباطه الأحمر، فيما بعد بدّل رباطه، لحظة تقاطرت من حوله العيون السلطوية، واتهامه بالماركسية، استبدل الرباط الأحمر، بالجوارب الحمراء، كائن واثق من نفسه، لا يعطي الأشياء من حوله أهمية تذكر، دائماً في باله عالم مفترض، يجتهد لتأسيسه، ما أن ينهي كتاباً، يبرز للعيون كتاب جديد، أهل البلدة يعرفونه، يصفوه: إنسان معقد!. كما تعلمون؛ وصفة شعبية شائعة، في مجتمعات البلدان المتأخرة، من يقرأ الكتب، أو يحملها، في عقلهم الحجري، ترسخت كلمة معقد. الرفيق شاكر الأخ والأستاذ لعب دوراً في بلورة وعيي الثقافي زرع في الثقة المطلقة بأهمية الكتاب والثقافة والقلم في مستقل الإنسان، والقلم كما قال لي ذات توجيه: سلاحك في الغد للعيش وفرض شخصيتك في عالم سيتوحش بالحروب والفتن والأوبئة! تركني أقود سفينة حياتي بعدما رسم في أفق خيالي مسالك العبور إلى ضفة الثورة، وكيفية تجنيب نفسي من مخالب القروش والكواسج الملتصقة بظهورنا.

تلك هي بداية النضوج الفكري، وولادة بركان الثورة في داخلي يا رفاق.

أبولينين: حبذا لو دوّنتها لي بغية أرشفتها، كلامك بلسم منحني الثقة بما أحلم به.

سلمان: فعلت ذلك، دونتها بطريقة غامضة، كتبتها بطريقة ملغزة.

شاكر: من خلال كلامك، أجد أنك تميل للسرد أكثر مما تمتلك روح الشعر، ركّز على السرد في أيّامك القادمة، ما يسكنك لا يستوعبه إلاّ وعاء السرد.

سلمان: حقيقية أستاذ شاكر، قراءة الروايات دسّمت خيالي وحررت أحلامي ومنحتني طاقة بلا حدود للكتابة.

حسن: أتوقع أنك مشروع مستقبلي للأدب رفيق سلمان.

أبولينين: ستكون زهرة جلساتنا رفيق سلمان منذ هذ الليلة.

سلمان: رفقتكم ستمنحني طاقة مضافة، ومساحة واسعة كي أواصل ثورتي في عالم الأدب والمغامرة من أجل الثورة عليهم.

صفق أبولينين، كان الليل قد انتصف، جاء البوي يركض، دفع أبو لينين الفاتورة وخرجوا إلى الليل يجرجرون تعتعتهم.

---

* مدحت باشا: سياسي إصلاحي ووالي عثماني نصب والياً على العراق عام 1869. أدخل إلزامية التعليم إلى مدارس العراق، وفرض الخدمة العسكرية الإجبارية.

يوسف عبدلكي



ملف

متحف اللحوم القلبية

أحمد ضياء

أقطنُ في قرية تسمى العالم
جميعُ سكّانها يشربون الماء
ليعيشوا
إلاّي
أشربُ أنفاسكِ المرمية في الطرقات
لأواصل يومي...
لذلك
أنا ماهر في تتبع رحلتكِ رغم المسافات
ولا حاجة لأبصر
الأنفاسُ هي من ترشدني
الطريق.
....
لأول مرة أعمل بثّا مباشراً
أنتقي ملامحي جيداً
أضحك وأضعُ وجهاً أستخدمه أمام الكاميرا
شريدٌ وكلُّ خطواتي عناق
أتكلم كثيراً بالحب
أقرر دوماً وعوداً أكبر منّي
لذا فضلت مشاهدة السعادة على رفوف الظلام
هاااااا تذكرت
الرفوف المعدة في جسدي
هي نهاية الحواف لكل ما يبدو من المخاطر.

....
أنا مهاجر رطب
يسمعُ الليل وبعض من ألبومات الجرأة
وقفزات حسية
عن المجنون الذي صار ناياً
ولا يكتنفُ نسج قصائده
بمعزلٍ عن الأتاوات التي يأخذها الشريان الأبهر من العمر
فعلى ما يبدو أن الشرايين تبتزُ الجسد
ولا أحد مثلي عليل
يشبِرُ غربته بالأشششششش وياششششش
وأنتَ وأنتِ
جنوني حافة غليان
ثلجُ في الكأس المنطوقة
أنا أيضاً ثملٌ
لا أعرف أي يومٍ للنباهةِ
فمنذ تلك الأيام
أفتح يومي بالخمر
أغلقه بمعاقرة الخمرِ
أزينه بالخمرِ
وليس من شيء أحسه في هذه الأثناء غير الخمر المتساقط من
بشرتكِ السمراء أسكرُ به بالحنان.

جاسم محمد الفضل



ملف

محمد أفندي

«فصل من رواية»

عبد الجبار ناصر

حجبت السماء سحب رمادية كئيبة، ومن ثغرات صافية فيروزية، سكبت الشمس أشعتها الذهبية، هنا وهناك، إلا أنها كانت تتوارى ثم تعود. لعبة الشمس والسحاب، وهبوب رياح قادمة من جبال الشمال المكللة بالثلوج، زادا من قساوة موجة البرد الشديدة في ذلك الصباح الضبابي. بلّل الندى الزقاق الترابي الضيق، وتلألأت قطراته على أوراق الأشجار وسعف النخيل، وعلى الأبواب الخشبية الصغيرة الموصدة على عائلات أدمن أفرادها في اليقظة والمنام أحلام الدفء والشبع والمعجزات.

الزقاق هادئ في تلك الساعة من الصباح الأولى، إلا أن نباح كلاب سائبة جائعة انتهك سكونه الموحش. حلّقت منخفضة غربان باحثة عن طعام وملاذ، ووكر بعضها على سعف النخيل المشرئبّ من بعض جدران المنازل الواطئة إلى الزقاق. اقتحمت الريح المُثلِجة دار الخطّاط محمد. توغلت في الدهليز القصير الرطب، حيث جب الماء وعلب الأصباغ الفارغة المنبعجة، وعصا غليظة تعلوها كرة من الجير مسندة إلى الجدار، وُضعت هناك تحسبا للطوارئ، وليس هناك من طارئ سوى اللصوص، إلا أن هؤلاء، بعد أن تكبّدوا بعض الخسائر بمقتل بعضهم ببنادق السكان، تخلّوا عن المواجهة، لكنّهم تفنّنوا في تسلق الجدران وفتح النوافذ العليا البارزة، أو كسر أقفال الأبواب الخشبية الواهنة في الأحياء الأكثر فقرا، أو حتى قلعها، إذا تطلّب الأمر، في فحمة الليل دونما ضجيج. مدّت الريح طبقة رقيقة شفافة من الصقيع على أرضية الفناء المُعبدة بالفرشي، واستوطنت حجرتي الطابق الأسفل - غرفة الأم والأخرى المحاذية للزقاق معدة لجلوس العائلة- الأم وأبنها الوحيد - ولاستقبال الضيوف. كانت البرودة موجعة أكثر في الطابق العلوي المحتوي على غرفتين؛ غرفة محمد التي كل ما فيها سرير خشبي، ومنضدة ملطخة بالحبر الأسود، تناثرت عليها قصبات للخط مختلفة في عرض نهاياتها، ومرآة كبيرة مثبتة على الحائط، وغرفة ثانية جُمع فيها ما زاد عن الحاجة من شربات وطاسات وحصران بالية. كان الطابق ذا شرفات خشبية مزخرفة ناتئة مطلة على الدرب، ونوافذ بألوان مختلفة، تسمح بدخول الضوء والشمس، وتمنع رؤية ما وراءها، وتُفتح بسحبها إلى الأعلى. لم يزد أثاث غرفة الضيوف عن حصران من سعف النخيل، فُرش عليها بِساطان صنعا من خرق بالية جمعتها أم محمد وتولى حياكتهما "أبوسمية" الذي لعن مهنته في أواخر عمره لأنها حالت دون زواج ابنته، فمن المعيب الاقتران بابنة حائك يحتم عليه عمله اللقاء بالنساء فقط. يُضاف للبساطين، فراش قطني نظيف نُثرت عليه وسائد محشوة بريش الدجاج


جاسم محمد الفضل

والطيور. الحيطان مقفّعة عارية إلا من قطعة فخار زرقاء بحجم الكف ذات سبع عيون لصد شر الحاسدين وطرد الأرواح الشريرة، حظيت باهتمام الأم في مسحها وتلميعها كلما وقع بصرها عليها لاعتقادها الراسخ أنها السبب في بقاء ولدها سليما معافا.

عُلق على الحائط المقابل، قريبا من الباب، سيف قديم منحن صدئ الغمد علاه الغبار. كان كل ما ورثته العائلة عن جد محمد الملقب "سبع الليل"، البطل الغيور، كما سجّلته ذاكرة أهالي محلة العاقولية لأنهم نعموا في أيامه بأمان لم يسبق له مثيل. كان في عنفوان رجولته شقيا، مقداما، غير هيّاب، بسط سطوته على المحلة، وأرعبت سمعته أشقياء المحلات الأخرى، والبدو القاطنين وراء حدود المدينة ممن استساغوا نهب القوافل وقطع الطرق والسطو على منازل المحلة. ظل أهالي المحلة ولسنوات يتناقلون حكايات عن بطولاته النادرة. رووا إنه أختبأ مرة في غابة شمال بغداد عندما كان مطاردا من قبل الجندرمة والدرك الذين خصصوا مكافأة نقدية كبيرة لمن يدلهم على مكانه، إثر عراك له مع شقي آخر، تركه سبع الليل في شلل تام. ذات يوم، اختار الوالي أحمد باشا تلك الغابة ليمارس فيها هوايته في صيد الأسود، ولبيان مبلغ شجاعته وإقدامه، كان يصرّ على ألا يرافقه أيّ شخص من حاشيته البالغ عددهم ثلاثة آلاف فرد كانوا يصحبونه في التنزه والصيد. أثناء تجواله، اعترض طريقه فجأة أسد طلع من حرش هناك، فدافع الوالي عن نفسه، إلا أن سنان رمحه انكسر، ففرّ للاختباء وراء شجرة قريبة. وفي اللحظة التي أطلق الأسد زئيره المدوي استعدادا للوثوب على فريسته، قفز سبع الليل من وراء الأشجار وطعن الأسد ببلطته وأسقطه أرضا، ثم اختفى في الحال مخافة القبض عليه. حين أطمأن أحمد باشا، التفت ليرى الأسد صريعا وبجانبه المراهق سليمان الكرجي، أحد مماليك قصره، فحسبه قاتل ملك الغاب. بعد مدة من الزمن، وصلت أذن الوالي ما تناقله الناس عن جرأة سبع الليل وقتله الأسد، لكنّ الوالي تجاهل تلك الحكايات كي لا يُقال إن شقيا أنقذه من موت محتوم! أما سليمان فقد طار فرحا ببطولة نُسبت إليه وهو ليس صاحبها، وصار بعدها مدللا عند الوالي وموطن ثقته، وارتقى في المناصب حتى أصبح فيما بعد سليمان باشا الكبير، أبوليلة، من أشهر الولاة المماليك في بغداد.

حمل جسد سبع الليل ندب العشرات من الطعنات في معارك خاضها مع الأشقياء والبدو وأفراد الجندرمة، وحتى مع مردة الجن والطنطل، وهذا ما شهد به عدد من الشيوخ، بعضهم ما زال حيا، أنهم في الليلة الدَيْجُوج التي قُتل فيها وقد جاوز الخمسين، سمعوا – لم يروا بأم أعينهم وأقرّوا في صراحة نادرة أن الهلع أثقل جفونهم ودفن وجوههم في الوسائد، وشل سيقانهم عن الحركة – صوت قرقعة أجنحة هائلة وصدى ضربات عنيفة، تلته صيحات مدوية اهتزت لها منازل محلة الطاطران تقول "اقتلوا سبع الليل.. اقتلوه." توقع البعض أنه كان هناك يطارد لصوصا، أو أنه كان يتربص خصما، فيما ادّعى أصحاب سوء الظن أنه كان على موعد مع امرأة سيئة السمعة من تلك المحلة، مثلما حاكوا من قبل قصصا للحط من مكانته، منها أنه هو، وليس الخزندار، مسؤول الخزينة، من سطا على خزنة السراي، مع أن التهمة لم تثبت عليه على الرغم من التحقيق والتعذيب طوال شهرين. بعث مقتله حزنا في العاقولية وخوفا من أهوال قد تأتي بها الأيام. في اليوم التالي، سار في جنازته المئات من أهالي محلات بغداد تتقدمهم ثلة من حملة بيارق ورايات القبائل ذات الألوان الصارخة، وسار وراءهم عدد من الأشقياء المعروفين المتسلحين بالسيوف والخناجر والقامات والبلطات غير مباليين بوجود العسكر،

مؤكدين بحضورهم، على الرغم من شدة العداوة بينهم، أن الساحة لم ولن تخلو من "الأبطال ذوي الغيرة". سار بعدهم الشيخ الأحدب المهاب أبوالفتوحات ببطء مباعدا بين ساقيه، متعكزا على عصاه، وبدا أنه اضطر للحضور خشية الاتهام إنه يشارك فقط في تشييع الوجهاء والأغوات تملقا ويتجاهل مكانة الأشقياء المدافعين عن الفقراء، وتبعه عدد من رجال الدين والمختارين والتجار وعامة الناس، ونسوة كن يلطمن صدورهن بحرقة كان قد سارع لنجدتهن. ظل مجلس الفاتحة مشرعا أبوابه طيلة أسبوعين كاملين نحرت خلالهما العشرات من الأغنام حتى أوشك ولده علي على الإفلاس، أو أنه أفلس فعلا. أهل المحلة، ممن هبروا لحوم الفاتحة، لم يكتموا خيبتهم المرة وأسفهم الشديد، لأن ابنه علي الخطّاط، فارق سيرة أبيه ولم يشتهر بالمصارعة والعراك والمبارزة بالسكاكين دفاعا عن أبناء محلته.

على الأرض تحت السيف مباشرة، صندوق خشبي داكن اللون، رُصّع بمسامير على شكل دوائر متداخلة، مربع الشكل طول ضلعه ذراع وربع الذراع، نُضدت عليه أغطية ووسائد تستخدم عند مبيت الضيوف الوافدين من مدن وقرى بعيدة. أما محتويات الصندوق فهي صرر ملابس شتوية وصيفية، نسائية ورجالية، وعباءة من وبر الإبل، ووزرات، وزوجان من الحذاء المعروف بـ"اليمني"، وقلائد من معادن رخيصة، وأقراط وخلاخيل وأساور وخواتم فضية كانت تتزين بها أم محمد في شبابها الغابر، وأوراق قديمة مصفرة مُهرت بخاتم رئيس ديوان "المكتوبي" أجازت فتح دكان للخط، ومسابح وخرز ملونة مختلفة الأحجام، جمعها الراحل علي الخطاط من باعة الـ"خردة فروش".

كان محمد بن علي الخطاط، المعروف باسم "محمد الخطّاط" و"محمد الأفندي"، في ذلك الصباح من شهر شباط، واقفا بقامته المربوعة، وراء الشباك، كان الشباك الوحيد في الزقاق المطل على الخارج وفتحه "سبع الليل" أيام سطوته وأحجم الجيران عن إبداء استنكارهم، ولم يفعل ذلك للتهوية أو دخول الشمس، بل لكسر العرف السائد. كان محمد ملتفا بلحاف سميك، متكئا بمرفقيه على قاعدة الشباك، رافعا طرفا من ستارة قديمة ذات أزهار قشعت الشمس ألوانها، محاولا تمضية الوقت بانتظار أن تكمل أمه إعداد "منقلة" الفحم، وفي الواقع، لم يكن فيها فحم حجري، بل عيدان وأغصان متفحمة. ارتفع أمامه حلزونيا عمود دخان أسود من المنزل الواطئ المقابل وانتشرت رائحة الحطب المشتعل، مثلما يحدث في تلك الساعة من كل صباح. يظل الدخان متصاعدا من التنور حتى الظهيرة عندما تنهي غنيمة وابنتها اليتيمة، نعيمة التي ناهزت الثامنة عشرة، خبز كومة من الأرغفة تذهب بها الأم لبيعها في سوق الميدان. كان الخطاط الشاب يتلهف لرؤية نعيمة، لكنه ظل كابحا هذه اللهفة المستعرة خاصة أمام أمه، كي لا تستعجله في اتخاذ قرار لم ير أوانه قد حان. كان، كلما صادف نعيمة، يرشقها بنظرات سريعة محاولا عبرها حفظ أكبر عدد من الصور في ذاكرته. كان متيقنا من أنها تبادله ذات المشاعر والأحاسيس، وقد حسب أنه قرأ ذلك في عينيها اللتين يشتد لمعانهما عندما تراه حين تدخل الدار بحجة طلب حاجة، أو مجالسة أمه. كثيرا ما لحظها عند عودته من قلب المدينة واقفة وراء الباب الموارب تنتظر أن تكحل عينيها برؤيته. كان يراها فتاة طيبة فائقة الجمال، فاتنة، تجذبه عيناها الناعستان، وخداها الورديان، وشفتاها اللوزيتان الممتلئتان، ومسحة البراءة والنقاء تكسي وجهها الذي يتوهج احمرارا كلما التقاها. تصورها الآن واقفة أمام التنور وقد أسبلت شعرها الطويل على كتفيها، وشدت على ذراعها اليمنى حتى المرفق قطعة من ثوب قديم اتقاء للهيب التنور، وكلما انحنت لإخراج الأرغفة الناضجة بمنقاشها الطويل، ضغطت رمانتاها النافرتان على أزرار ثوبها فيبان

شيء من صدرها البض الذي لم يمسسه بشر. تذكر اللقاء الوحيد الذي جمعهما لوحدهما في ظهيرة أحد الأيام قبل عام تقريبا. دفعت الباب ودخلت، ولا بد أنها طرقت الباب ولم يجبها أحد فخشيت أن يكون شيء ما قد حدث لأمه. كررت النداء على أمه. أيقظه صوتها، وخرج من الغرفة يستطلع الأمر، فرآها أمامه في نهاية الدهليز غير بعيدة عن باب الغرفة. غمرته دهشة أذهلته وأخلت بتوازنه، أما هي فقد جفلت، أو لعلها تعمدت ذلك، لأنها لم تتوقع رؤيته وهي بلا فوطة تخفي ضفيرتي شعرها المرميتين على صدرها. لفّت العباءة بإحكام على منحنيات جسمها، ولاحت على شفتيها القرمزيتين ابتسامة عذبة. حين هدأ روعه، اعتراه فرح غامر، فهو لم يرها منذ مدة كان منهمكا خلالها في كتابة الرسائل أثناء أزمة حصار عشائر البدو لمدينة البصرة. قال شاعرا بتسارع نبضات قلبه: ذهبت أمي إلى دار جارنا أبي سمية لعيادة زوجته المريضة.

انبرت معلقة برقة "زرت أم سمية البارحة. صحتها تحسنت قليلا بعد أن وصف لها الملا عطية شراب النعناع ورش وجهها بماء الورد. خاف أهلها أن تموت إذا ذهبوا بها إلى البيمارستان. يُقال إن من يدخل البيمارستان لا يخرج منه إلا إلى المقبرة".

ضحكا معا. حاول أن يقول شيئا، لكن الكلمات ضاعت منه. أطال النظر إليها حتى نسي نفسه. تساءلت بدلال وعذوبة "ماذا؟ لماذا تنظر إليّ هكذا؟".

- "أنتِ فاتنة جدا".

ضحكت مخفية وجهها بكفيها خجلا، وأسرعت مغادرة. لم يدر إن كانت عواطفه نحوها إعجابا أو أفتتانا أو حبا. لم يشعر باشتهاء جسدها، بل بروحها وامتلاك قلبها، بمتعته الفائقة في رؤيتها وسماع عذوبة صوتها ورقة كلماته. أهو الحب؟ لم يكن يدري بالضبط ما يخالجه.

تلاشى الضباب الخفيف فبان الزقاق كله. مرّ أمامه ثلاثة عمال بناء حفاة لفوا رؤوسهم ووجوههم بكوفياتهم تاركين فسحة لعيونهم، دافنين أكفهم تحت آباطهم، مثبتين بطريقة مدهشة فؤوسهم على مناكبهم. توقف الرجال الثلاثة عندما اعترض طريقهم قادما من الجهة الأخرى سقاء يجر وراءه حمارا يحمل قربة كبيرة من جلد الماعز مليئة بماء النهر. اضطروا للتراجع إلى نهاية الزقاق فاسحين الطريق للسقّاء وحماره. تراكض أطفال فرحون من أحد الدور إلى بقعة شمس، وما إن جلسوا حتى غابت عنهم فقفزوا إلى بقعة أخرى ملاحقين أشعة الشمس. خففت صيحاتهم وضحكاتهم الرقيقة من كآبة الزقاق وزمهرير البرد.

أمعن النظر في صورته المنعكسة على زجاج الشباك. تساءل مع نفسه إن كان وجهه الحنطي معبّرا عمّا يجول في دواخله، أو فيما إذا كان الآخرون يتعرفون من ملامحه عن حقيقة مشاعره؟ هل يعرف هو نفسه ما درجة شجاعته أو جبنه، ذكائه أو غبائه؟ هل يمكنه التنبؤ بما سيحدث له في اليوم التالي أو في الأسبوع التالي؟ وإلى أي حد؟ إن كان ذكيا حقا، كما تراه أمه في أحاديثها مع جاراتها، هل يملك القدرة على توقع ما سيحصل له في مستقبله القريب؟ كثيرا ما رددت أمه، وكان يصدق ما تقوله، إنه نسخة تامة من أبيه الراحل، الساكن في رأسه. مرر يده على شعره الأسود الذي غطى رقبته ومنتصف صيواني أذنيه. استفزه الشيب الذي غزا فوديه، مع أنه لم يتجاوز الثلاثين. كان ذلك بئس ما ورثه عن أخواله، لكن لم يخالطه أدنى شك في أن عينيه السوداوين الوسيعتين قد ورثهما عن أمه التي احتفظت، وهي الآن في الخمسين، بجمال جرّ عليها حسد نساء الحي وغيرتهن؛ ثغرها الصغير، وأنفها الدقيق، وحور عينيها، وبساقة قامتها، ورشاقة جسمها، وطول ضفائرها الممتدة إلى وركها. كانت، فضلا عن جمالها المتميز، امرأة عاقلة، حصيفة الرأي، حكيمة كثيرا ما طلبت نسوة الزقاق مشورتها



جاسم محمد الفضل

في كل كبيرة وصغيرة مما يصادفنه في حياتهن اليومية. الرجال أيضا كانوا يتحدثون عن جمالها المثير ونعتوها "ملكة محلة العاقولية" مع أنهم لم يروا شيئا من ذلك كله، فعند خروجها النادر من المنزل كانت تبدو، بنقاب الوبر الأسود المخرّم على وجهها، والعباءة السوداء الطويلة، كتلة سوداء رشيقة تمشي على الأرض باستقامة وثبات وكأنها تتحرك فوق عجلات، وهي لم تخرج إلا لزيارة جاراتها أو تذهب برفقة محمد إلى منزل أخيها في محلة الشواكة في جانب الكرخ. نقلت النسوة تلك الأوصاف لرجالهن من فرط حسدهن. أصرت بثينة، أم محمد، بعد ترملها، بعناد راسخ على رفض كل من تقدم لخطبتها، مؤكدة أن لا شيء يهمها في هذه الدنيا سوى ولدها، محمد، وليس هناك من أحد يستحق أن يحتل في قلبها مكان حبيبها ابن عمها، زوجها الراحل. كانت فعلا هكذا مُذْ وفاة أبيه، لم تتزين ولم تحف زغب وجهها، ولم تلبس غير السواد.

تأنى محمد في شأن الزواج، فعمله لا يعود عليه إلا بالكفاف، ولم يرغب في استمرار حياته على هذا المنوال البائس، على الرغم من إلحاح أمه مدة طويلة بالزواج من نعيمة خشية أن تُجبر على الزواج من أحد أعوان الوالي أو واحد من المتباهين بعلاقاتهم مع الأتراك المتنفذين القائمة على خضوع مزر وتقديم خدمات وضيعة. أدركت الأم عبث محاولاتها، وظل هو رافضا على الرغم مما تناقله البعض من أهل المحلة من مزاعم على أنه عنين، لأنهم اعتادوا على تزويج أبنائهم وهم في سن مبكرة، واشتط آخرون في ادعاءاتهم بأن الخطّاط شاذ جنسيا، وكان رده دائما قهقهة ساخرة.



حكاية ميتة غائمة

كريم شعلان

لا أعرف بالضبط متى حدث ذلك، لكنني مازلتُ أعيش تفاصيل الواقعة وأشعرها بكلّ دقّة.

داهمتني فجأةً أعراض قويّة، مختلفة وحادّة، كلّها تُشير إلى إصابتي بفايروس "كورونا" الفتّاك.

حدث لي ما لم أكن أتوقّعه فجأةً، سُعال قاتل، وارتفاع في درجة الحرارة، ألم في الصدر وصعوبة في التنفّس، أعراض كثيرة متسلسلة حسب ما أراه في شاشة التلفزيون التي أقضي كلّ أيّامي أمامها.

جاءتني سيارة الإسعاف بعد دقائق من اتصالي، دخل عليّ المسعفون ببدلات تنكريّة وكأنهم رواد فضاء، كانتْ شقتي بسيطة جدا، كلّ ما فيها لا يُثير ولا يلفت، تناولوني بسرعة وهم يستطلعون زوايا المكان وكأنهم اكتشفوا كوكبا جديدا.

تناوبوا يمطرون عليّ الأسئلة بطريقة غاضبة، وكأنهم يستجوبون مجرما، وبين أسئلتهم وأجوبتي ثمة فراغ كبير، فراغ كانت تشغله ذاكرتي بأشرطة كثيرة تُجسّد كلّ ما قمتُ به خلال الأسبوع الماضي، بمن التقيت، وكيف هي طريقة اللقاء! أين أكلت وماذا، أين نمت ومع مَن، على مَن سلّمت، وكيف، في أيّ باص تنقّلتُ، ومَن جلس جانبي، زملائي في العمل، القريبون والبعيدون، جيراني، أصدقائي وخاصة الفتيات – لديّ عادة تقبيلهن – كلّ الأشياء من حولي أحياء وجماد، يا الله كيف لي أن أتذكّر كل تفاصيل هذه الحياة المتشابكة كأسلاك الكهرباء في أعمدة مدينة الثورة؟

في المشفى، غيوم بيضاء تتحرّك على شكل كائنات فضائيّة، تبدو كأنها ملائكة بأجنحة تخفق معها قلوب المرضى طلبا للرحمة، وثمة أرواح أشعرها تحوم حول المكان، كأنني أسمعها وهي تودّع الحياة تاركةً بعض الأجساد الملقاة بطمأنينة على أسرّة تنتشر بشكل هندسي في مساحات الردهات النظيفة.

سحبوا من جسدي المستسلم الكثير من السوائل، وبمختلف الألوان، وتعاملوا معي بحذر كبير وهم يلمسونني بأكفٍّ مغلّفة بعناية فائقة، فحصوني بأجهزة مختلفة للحصول على نتائج وحسابات كثيرة، حسابات ستقوم بتقرير مصيري.

مرّتْ ساعات وأنا أشعر بصعوبة في التنفّس وازدياد درجة حرارتي، تعمّدتُ السُعال لكي أجلب انتباههم، لكن دون جدوى، تركوني وحيدا في غرفة لها باب زجاجي كبير أرى من خلاله الردهة المليئة بالأسرّة التي تحضن المرضى ومن حولهم تومض الأجهزة الكهربائيّة التي تبدو كألعاب الكترونيّة.

دخلَ عليّ الطبيب – الذي اهتمّ بأمري منذ البداية – وعلى وجهه ابتسامة وهو يقول:

– أنت غير مُصاب وصحتك جيدة جدا.

جاسم محمد الفضل

قلتُ:

– لكن ما هذه الأعراض التي تظهر عليّ؟

قال:

– لم تظهر عليك أيما أعراض يا رجل، حرارتك طبيعيّة، وتحاليلك سليمة، من أوهمك بالمرض؟

قلت:

– لكنني ساخن الآن، ولديّ آلام في صدري، ويسيطر عليّ السُعال بشكل كبير، أعاني من أعراض كلّها تُشير إلى إصابتي.

نظر الدكتور بوجهي وعلى قسماته غضب واضح:

– أنت تضيع وقتنا، اسمع، ليس بك شيء، وصدرك سليم تماما، وحرارتك طبيعيّة، وليس لديك حالات سُعال، وكلّ فحوصاتك تُشير إلى أنك سليم مئة بالمئة، أنت معافى، فقط تتوهم المرض، اذهب إلى بيتك ولا تجلس أمام التلفزيون بعد الآن. سأصدر أمرا بخروجك من هنا فورا.

غادر الطبيب، بينما حالتي تزداد اضطرابا، خاصة وأنا أنظر إلى المرضى الذين يتلوّون ألماً أمام عينيّ من خلال الباب

الزجاجي الكبير في غرفتي.
أجريت بعض المكالمات مع الأصدقاء الذين أصابهم الرعب وهم يسمعون خبر إصابتي بالمرض، بعضهم قرّر الذهاب للفحص لأنه التقاني قبل فترة، وبعضهم صار يبكي ولم يكمل المكالمة، ولا أعرف سبب البكاء، لكنه بالتأكيد خوف من كونه سلّم عليّ قبل فترة وربما أصبته بالعدوى، وبعضهم نصحني بالبقاء في المشفى حتى الموت أو الشفاء التام، لكنهم جميعا اعتذروا عن الزيارة، أو إبداء المساعدة بأي شيء.
شعرتُ بحزن كبير بعدها، خاصة أن خبر إصابتي قد انتشر في صفحات الفيسبوك بشكل سريع وكبير من خلال هؤلاء الأصدقاء، وجاءتْ تعليقات الآلاف منهم وهم يرثون لحالي ويتأسّفون، والبعض الآخر أخذ يتندّر ويشمت وهو يتذكّر كتاباتي التي تسخر من بعض العقائد، رابطا مرضي بالعقاب الذي أنزلته قدسية تلك العقائد المضحكة.
تسارعتْ دقّات قلبي بشكل مؤلم جدا، وانتابتني حالة من سعال وصعوبة تنفّس، لدرجة أني لم أستطع طلب النجدة، وشيئا فشيئا شعرتُ ببرودة تُسيطر على جسدي وكأنها تضعني في كرسي هزّاز، وتأمرني بأن أسلّم أمري لقوّة غامضة تستدرجني بحنوٍّ وودّ لنومة لذيذة وساحرة، كأنها تعود بي إلى أصلِ تكويني من ماء وتراب.. يا الله ها أنا أموت.
الموت هو السبيل الأمثل للخلاص من الآلام، فهو طريق موجز يبدأ بلحظات تتسارع لتصل بك إلى ذروة هائلة النشوة، وبعدها تستسلم لرغبة عظيمة في جعل كلّ خلايا جسدك تنحني للأرض بحبٍّ واستسلام وطمأنينة تفوق كلّ ما مرّ بكَ وأنتَ تتحرّك من خلال جسدك المنتصب الذي كان يعاند الطبيعة وقسوتها. تتراخى مكوّناتك وتتحلّل ساجدةً متسابقةً للوصول إلى الاستلقاء على الأرض، الأرض التي انبثق منها كل ما هو محيط بعالمك العجيب هذا. إنها لحظة تفريغ الألم والمعافاة التامّة منه.

شعرتُ حينها بندم كبير على سنوات عمري التي كنتُ أضيعها بمقاومة مسببات ترك الحياة، فقط للانتشاء بهذه الثواني التي تغادر بها الروح هذا الجسد المثقل بتعقيدات الاستمرار بميكانيكيّة الوجود وتواصلاته المُربكة. لحظة عابرة بإمكانها جعلك تطير في سماوات من خيال وسعادة وحريّة، تغادر من خلالها قيودك في رسم الأحلام ومعوّقاتها، تتحرّر تماما من الرجوع خطوةً، أو التقدم خطوة في حركة قلق الحياة ودروبها الغامضة.
لكنك في نفس الوقت تتحسّر على ماكنتَ عليه، فكلّ مقاومتك لمنغّصات الحياة وهمومها كان لأجل مُتعكَ المؤقتة، وانتشاءاتك العابرة مع ما يلامس جسدك وروحك في وجودك الضاج بالصحب والحبيبات والجمال، التي ترسمه الطبيعة من حولك. غرائبيّة هذه الحياة التي يشقّها الشرّ من جهة والخير من جهة أخرى، هي نفس الغرائبيّة التي تقودك إلى حبّ الحياة، وحبّ الفناء في نفس اللحظة.
مرّتْ ساعات على توقف قلبي، هدأتُ تماما، وصرتُ أسمع الأصوات من على بعد، ومن خلال الجدران، الميّت يسمع بشكل جيد، لأنّه يصغي بشكل جيد. يتكلّمون عن أشياء كثيرة، تأتيني أصواتهم على شكل ذبذبات تُشبه رشقات الماء، أو هفهفات النسيم التي تحاول إنعاش الروح في الجسد، لكن لا فائدة، أنا أصغي وأنتعش بما يأتيني من كلمات وأصوات حركة الأشياء من حولي، تتحوّل بمجملها إلى معزوفة عذبة فيها حزن كبير يقودني إلى نهاية هذه الحياة اللغز.
أثيرتْ بعض الأصوات التي أعلنتْ وفاتي:
- كيف حصل هذا؟ الرجل كان مُعافى تماما، بحق الجحيم، مات، شيء لا يُعقل!
كان صوت طبيبي يتعالى مع حشرجة بدتْ دخيلة على نقاء صوته الجميل. تداخلتْ معه أصوات لناس آخرين، يقترحون



عليه تعريضي لصعقة كهربائيّة لغرض إعادة الحياة للقلب، لكنه جزم لهم نهايتي؛ مُبّررا لهم ذلك ببرودة جسدي التي تُخبر عن وفاتي لساعات مضتْ.
لا أعرف بالضبط ما الذي كُتبَ في شهادتي وفاتي، لكنه بالتأكيد ليس بسبب "كورونا".
لم يمض وقت طويل حتى تمّ إخراجي إلى بوابة تسليم الجثث، علمت بذلك بعد سماع صوت أحد أصدقائي، هو واحد ممن وضعتُ أسماءهم كمسؤولين عن مصيري، سمعته يسأل أكثر من مرّة عن سبب الوفاة، ويجيبه العاملون في المشفى بأن كلّ شيء مكتوب في شهادة الوفاة، وأن السبب هو سكته قلبيّة جراء الخوف والرعب المبالغ فيه. سمعت صديقي وهو يتصل بالآخرين ليبلغهم سبب الوفاة لعلّهم يحضرون ويساعدونه في عمليّة دفني، لكن الجميع يعتذر متذرعا بأسباب مختلفة. فجأة سمعتُ صوت أحدهم يكلّم صديقي:
- يا رجل هل جننت، ربما يكون ميّتكَ هذا عبارة عن بؤرة فايروس، غادِرْ المكان واهربْ بنفسك، هل صدّقتَ ما كتبوه في ورقة الوفاة البائسة هذه؟ أنا شخصيّا مات أبي قبل أيام ولم أذهب لاستلام جثته، يا رجل مَن مات مات ولا سبيل لعودته، ولا داعي للموت من أجله، اذهبْ يا رجل بسلام لبيتك وعائلتك، ودع الحكومة تهتم بأمره.
اختلطتْ الأصوات ولم أعد أميّز شيئا، بقيت فترةً طويلةً في مكان بارد، تلاشى خلالها سمعي، ولم أعد قادرا على سماع الأصوات، كذلك مخيلتي التي بدأتْ بالأفول، ولم أعدّ قادرا على تخيل ما سيقال عنّي في "الفيسبوك".

طيف ممثل

نهى إبراهيم

في كثير من الأحيان يبحر الكاتب بكلماته في وصف أحدهم ممن أرسوا إبداعاتهم بالحياة وتركوها خلفهم إرثا كبيرا غير قابل للتفتت، لكن ماذا إن توقفت الكلمات وعاندتك واكتفت بالصمت العميق ثم نظرت صوب الاسم بقوة وها هي تخبرك أنه فحسب "أحمد زكي".

نقطة البداية

في بعض الأحيان قد يكفينا مجرد ذكر حروفه لكى نصف بها كل ما هو رائع، لكن ذلك كله لن يحيلنا عن تفسيره كظاهرة تستحق الوقوف عندها طويلاً. ولد أحمد زكي في 18 نوفمبر لعام 1949 بمحافظة الزقازيق، توفى والده مبكرا دون أن يشعر بوجوده ليكبر سريعا وهو يحمل بين طياته حلماً كبيراً، صار يقاوم كل هزات العادات وذبذبات التقاليد الشاقة التي قد تحيلك إلى أكبر خاسر في حياتك، لكن زكي تحدى الظروف التي جعلت منه مجرد عامل بسيط في أسرة مصرية عادية وخرج من عباءة الأجداد إلى طريق ليس باليسير أبدا، التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية قسم تمثيل واخراج فأكمل طريقه بتقدير امتياز، كانت بداياته المسرحية من خلال المسرحية الشهيرة "مدرسة المشاغبين" التي لاحظنا خلالها وجود شاب مختلف الملامح ذات عيون سوداء لكن أحدا منا لم يميز ذلك الذكاء الذى يقطن بمقلتيه ليظهر ذلك جليا في ثاني خطواته المسرحية و"العيال كبرت" لتكبر الصورة قليلا وندقق باسم صاحب الصورة الجديدة.. أحمد زكي.

لم تتوقف أعماله لأولى عند هذا الحد لكنها اكتملت باختياره مع سعاد حسني فيلم "شفيقة ومتولي" الذي تأخر عليه قليلا بعد اختياره لفيلم 'الكرنك' الذى كاد ينهي حياته بسبب استبعاده من بطولته وإسنادها وقتها للنجم نور الشريف، لكن البطل داخله صار يجاهد حتى كانت خطوة "النمر الأسود" التي لم تكن تعبر عن سيرة ذاتيه لصاحبها فحسب بل كانت تحمل فصلا جديدا بنجومية "زكي" الذي لم يجد حاله سوى صاحب لأعمال عديدة فيما بعد أمثال فيلم "الليلة الموعودة" مع فريد شوقى، فيلم "أنا لا أكذب ولكنى أتجمل" مع آثار الحكيم، فيلم "الحب فوق هضبة الهرم"، فيلم "العوامة 70" مع فريد شوقى، فيلم "الباطنية" مع نادية الجندي، فيلم "المدمن" مع نجوى ابراهيم مسلسل "هو وهي" مع سعاد حسني.

أول حب

لم تحمل حياة زكي فقط أوراق الأعمال الفنية لكنها كانت تحمل صفحة الحب الذي تأجج بعمر صغيرة حيث انجذب إلى صاحبة الملامح الرقيقة والبريئة الجميلة "هالة فؤاد" ثم تزوجا وهما في بداياتهما الفنية لينجبا بعدها ابنهما "هيثم" ثم تحدث الانقسامات والمشاحنات التي قال عنها زكي فيما بعد إنها كانت نتيجة قلة خبرة من جانبه بالإضافة إلى العصبية الشديدة، ليجبر حاله المحبة على التخلي عن فتاة أحلامه الذهبية والعودة إلى الحياة وحيدا ليبحر بالعديد والعديد من الأفلام أمثال :"البريء" الذى سيظل علامة من علامات السينما ونقطة مضيئة بالتاريخ الفني لأحمد زكي، "مستر كاراتيه"، "البيه البواب"، "كابوريا"، إستاكوزا" حتى مرحلة التألق الكبرى.

علاقات وشائعات

نال اسم زكي خلال هذه الفترة الكثير من الشائعات التي ربطت بالعديد من الفنانات اللاتي عملوا معه أمثال نجلاء فتحي والتي فكر زكي جديا بالارتباط بها بعد قصة إعجاب كبرى من الطرفين لكنه تراجع في الخطوة الأخيرة لتتزوج الأخيرة بعدها ويسدل الستار عن قصة أخري من حياته.

الفنانة وردة وقصة الخطوبة التي لم تكتمل بانسحابه عند نقطة البداية، الفنانة إيمان الطوخي، الفنانة شيرين سيف النصر



جاسم محمد الفضل

والفنانة رغدة حيث قدما سويا الكثير من الأفلام السينمائية التي ربط الجمهور اسميهما سويا ليمتد التقارب حتى نهاية حياته.

زكي منفردا

لقد أصبح زكي نجما سينمائيا كبيرا من خلال أعمال لكبار المخرجين أمثال عاطف الطيب الذى أخرج أحد روائع زكي "الهروب" والذى هز الأركان وزلزل تفكير الجمهور خلال تلك الفترة بالإضافة إلى فيلمه الرائع "ضد الحكومة" الذى تعالى بفنه عالياً نحو الكلمة الحق والعدل الذي يصبو اليه الجميع.

توالت الأعمال الكبرى مثل "سواق الهانم" وبطولة مشتركة مع الخالدة سناء جميل التي قام بتكرار التجربة ذاتها في فيلم "اضحك الصورة تطلع حلوة"، دوره المختلف في فيلم "الباشا" والرقيقة منى عبدالغنى، "الرجل الثالث" وبطولة هوليودية مع محمود حميدة لتذكرنا بثنائيoff face لجون ترافولتا ونيكولاس كيدج، فيلم "هيستريا" ونوع مختلف من الدراما النفسية ولقاء خاص بالمتألقة عبلة كامل حيث مثلا ثنائيا رائعا خلال تلك الفترة.

نضج فنى

توالت الأعمال ولازال هو وحيدا بحياة لا يملأ أركانها سوى الفن الذى زرعه داخل أوصاله حتى النهاية، خلال تلك الفترة قدم الفيلم العبقري "زوجة رجل مهم" للمخرج محمد خان الذى أبرز لنا به وجهه العالمي المتألق فهو لا يقل الآن عن أي فنان عالمي بل

هو يتفوق بكل سهولة وبراعة ثم العمل الرائع "ناصر 56" ليظهر لنا زكي المتقمص للشخصيات ليقدم دورا من أهم أعماله ثم فيلم "السادات" الشهير وكم الصدق والتطابق بين زكى والسادات حتى كانت أمنياته بتقديم دوري "عبدالحليم حافظ" و"حسني مبارك" ليحقق أحدهما في أواخر أعماله والذي اصطدم فيه بالمرض اللعين الذي أفقده القدرة على المقاومة واستكمال رحلة الإنجازات المتتالية ليتوقف متوجعا.

المرض الأخير

مرض أحمد زكي، أتذكر تلك الأيام جيداً وأنا طالبة جامعية في تلك الفترة شعرنا بالحزن الكبير على فناننا العبقري فهو الآن يتألم وحده بالمشفى لكن سيل الحب الذي أغدقه الجميع عليه من إعلاميين وفنانين حتى جمهوره جعله يحاول الصمود بحفل توقيع فيلمه حليم وتوالت الآهات التي حفزته من أجل العدول عن اليأس والعودة إلى الأضواء من جديد لكن ذلك لم يحدث حتى كانت الأنباء بوفاة "زكاوة" كما كان يطلق عليه زملاؤه ليترك خلفه إرثا كبيراً وولدا صغيراً لا يزل يحلم بالكثير لكن دون أسرة.

تحليل نفسي

أحمد زكي شخصية طموحة إلى أبعد الحدود أكمل ما نقصه من تعليم بموهبته الجبارة التي جعلت منه قارئا حكيما يلعب على أوتار الجمهور الشعبي، كان زكي شديد الشعور بالوحدة التي كان يخشى منها في أواخر عمره على ابنه الوحيد فكان كثيراً ما يتحدث عن أحلامه لهيثم بأسرة وألا يكرر تجربته الموجعة، شديد العصبية لكنه في ذات الوقت يحمل من الطيبة أكثرها، عنيد مقاتل على الرغم من هزيمته النفسية مع حاله وابنه.

حليم وزكي

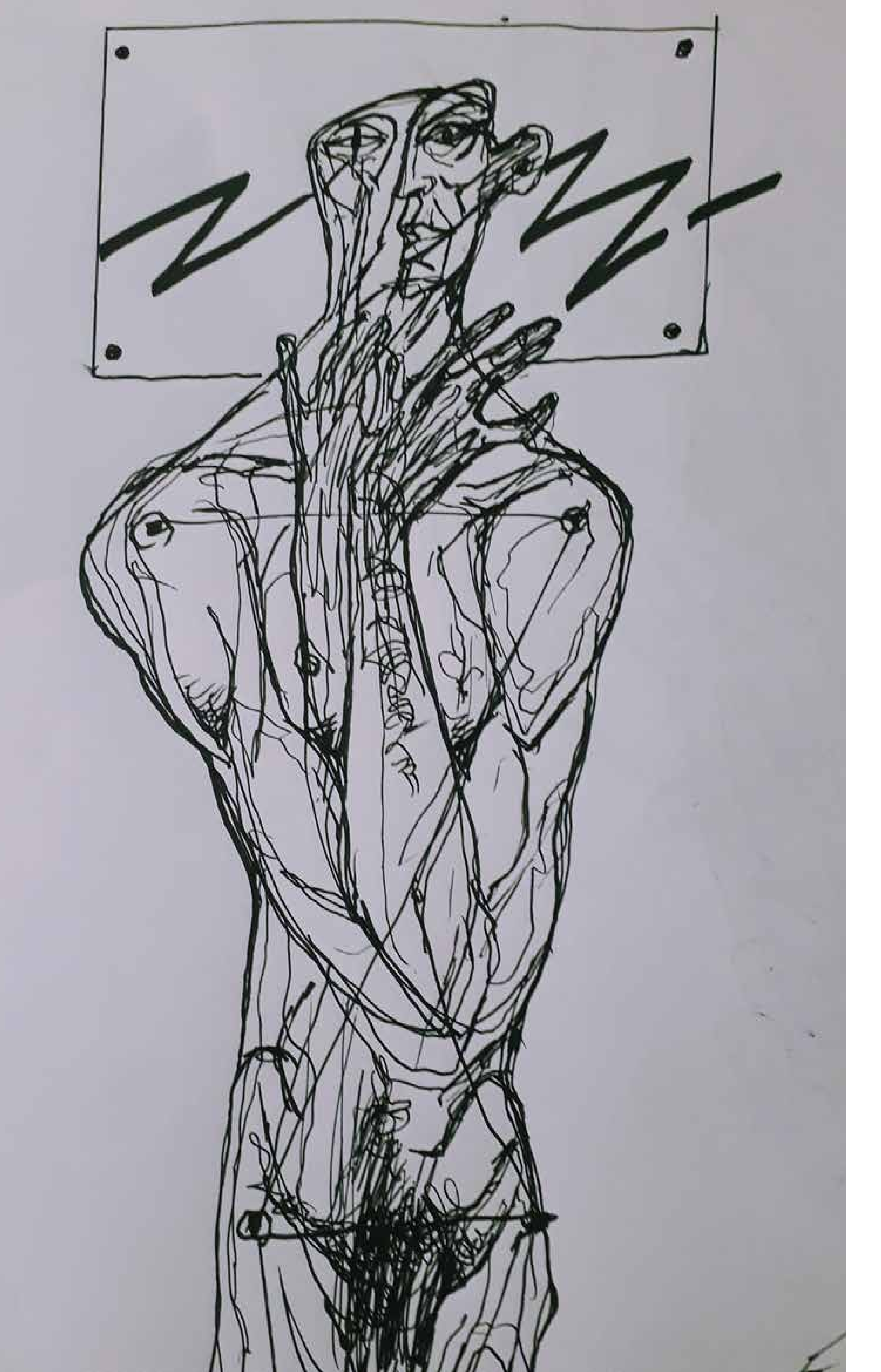
كمّ كبير من التطابق بين قصة حليم المؤثرة وزكى حيث تجمع بينهما خيوط الإبداع والتفرد بالإضافة إلى أحاسيس الوحدة المضنية التي عانى منها كلاهما، حب الفن الذي زرعه كل منهما داخله مزاحما به حياتهما طاردا أي شخص أو شيء غيره، المرض الذي هاجم كليهما في سن تكاد تكون واحدة، القوة بمواجهة المرض التي تقلد بها النجمان، وحده زكي من استطاع أن يجسد أوجاع حليم وليس سوى حليم من تغنى بآلام زكي.

قصة فيلم

تبدأ أحداث الفيلم بخروج البطل من بلدته بالزقازيق محاولا البدء بحياة مختلفة يبحث فيها عن حلمه الذي صارعه طويلا بأحلامه ورأسه التي تضج بالكثير من الأفيشات التي تحمل اسمه، التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية تحمّل من الحياة أضناها حتى استكمل تعليمه بتقدير امتياز بدأ أولى خطواته الفنية مبكرا بأدوار صغيرة حتى استطاع بعد سنوات العدول عن طريقه الثابت وفتح صفحة كبرى من النجاحات المتتالية، ثم زواجه الوحيد الذى سرعان ما انتهى مثلما بدأ ليتركه يتيما كما كان دوما، إحساس اليتم دائما ما يراوده حتى كاد يقضى عليه لولا انخراطه في عمله الفني الذي شعر بأنه أسرته الوحيدة، توالت الأعمال وتتابعت الخطوات وهو يعلو بالدرج كما اسمه الذي صعد عالياً جداً بسبب ذكائه غير المعهود وعشقه الشديد للطبقة البسيطة والتعبير عن مشاكلها ومحاولة حلها، لم يكن سوى فرد من شباب حي من أحياء القاهرة بلون بشرته، رجولته وخفة ظله الملحوظة.

صار يعانى بعد كل دور من أدواره حيث صعوبة حالة التقمص التي يعيشها في نهاية كل فيلم، لكنه لا يزل يحارب ويقاوم الركود الإنساني الذي يحياه بصعود فنى غير مسبوق وحالات من التجسيد والتقمص المذهلة لتدور السنوات وابنه يكبر أمام عينه لكن ليس بحوزته فهو لم يعرف الأمان يوما كي يعطيه!

كلما تقدمت السنوات به صار يخشى مصيره لابنه اليتيم هو الآخر، تجده مختلفا عندما يجلس بصحبته، رقيقا عندما يتحدث إليه حتى كانت النهاية المحزنة فقد تمت هزيمته على مرض سريع لعين لم يعطه فرصه للتمهل أو التفكير لكنه باغته كقاس لا يرحم فذهب سريعا لربه وقلبه لا يزل على الأرض خائفا مرتعبا.


جاسم محمد الفضل



من أنا؟

بسام جميل

رغم كل هذه الأجواء القاسية إلا أن هذا المشهد لا يزال يقطع أنفاسي.

يمتد هذا اللون أمامي لمساحات هائلة، وبالكاد أستطيع تمييز الفروقات الباهتة في النهار، أما الليل، فأمر آخر كلياً، إذ تصبح نظراتي معلقة بالسماء، بهذه النجوم المذهلة في الليالي الصافية، وهذه الألوان التي لا بد أنها قادمة من الجنة. كل شيء هادئ، حتى هذه الرياح في الأيام السيئة، يمكنني الإنصات إليها مطولاً، لأسمع أسراراً أحاول فك شيفرتها.

لم أكن لوحدي منذ زمن طويل، ولم أشعر بهذه الوحدة قبل الآن. أقف أمامهم، أتنفس بصعوبة، أنظر بإمعان، وأنا أصعد عالياً، لن يجدي أن أمد يدي، أو أنادي عليهم، بأسمائهم، بإسمي المفقود، لربما لم أعد أتذكر إسمي.

قبل الآن، منذ عشر سنوات، ربما، أو أكثر، كيف لي أن أتذكر متى! كانت رحلتي الرابعة إلى قارة الثلوج، مع دفعة جديدة من العلماء، لأساعدهم على الاستقرار في مقر البعثة، ولمدة ثلاث أسابيع، أدربهم على مهارات النجاة في هذه الظروف القاسية، رغم وجود جزء من فريق متمرس في القاعدة. أعرف المنطقة جيداً وأجيد التعامل مع الأزمات، كل هذا لا يهم، ما يهم هو ذلك المكان الذي بدأ فيه كل شيء.

دائماً ما كانت الأساطير تولد من عدم فهمنا لحدث ما، ولأن العالم غامض بشكل لا يصدق، ولأننا عاجزون عن مواكبة أبسط ظواهره، كانت دائماً الأسطورة أو الخرافة، مهرباً شرعياً لنكف عن المحاولة، أقله، لنبرر عجزنا عن الفهم.

تركت زوجتي في المطبخ ولم أقبّلها قبل ذهابي في ذلك الصباح، أظنها شعرت بالملل فكفت عن مرافقتي للمطار، لكثرة أسفاري. لكنني اعتدت على تقبيلها أسفل رقبتها كنوع من التبرك ومنحي الحظ، فأترك قبلتي على بشرتها كقلادة غير مرئية. نسيت فعل ذلك، أو أنها قررت عني، لتشعرني بحاجتها لبقائي معها. تمنيت لو أنني فعلت، أقصد بقائي لا القبلة.

أنتظر ذهابي إلى القاعدة كل عام، لأحظى بهذه المتعة الفائقة من صفاء الذهن، والانبهار الذي لا يزول، فمشهد الجليد الممتد إلى ما لا نهاية، وهذه الأضواء في السماء، "أرورا" كما يفضل البعض تسميتها، تذهل عقلي، فيصبح كل شيء سماويا حقاً، ولا أقصد سماءنا، بل أبعد من ذلك، كرؤية لنبي منفي، أحزن في كل مرة يحين فيها موعد مغادرتي المكان لأنتظر انتهاء فصل الشتاء في المدينة وزحامها. أحب زوجتي بالطبع، لكنني أفضل ذلك الفضاء على كل شيء.

كنت متعلقاً برحلات الصيد عندما كنت يافعاً، ولا أنكر أنني تعلقت بالصحراء أيضاً، بل زرت الكثير من البلدان لأنعم بهذا السلام الذي تمنحه لي تلك الأماكن المفتوحة، الممتدة، التي لم تتأثر بحضورنا وربما لن تفعل. أما علاقتي بالبحار، فلا أشعر بأنها تشبه ذلك، بل هي مزدحمة كالمدن في داخلها، لا نرى منها إلا مقدار ما نبحر فيه.

الرابعة والنصف، فجراً، في مكان لا تغيب عنه الشمس لمدة طويلة، لكنني وصلت في تلك الفترة للاعتدال الخريفي، لنحظى ببضعة أسابيع شبه طبيعية! أحصل على ما أريد. رحلتي لبضعة كيلومترات بعيداً عن مقر البعثة وتجوال لبضعة مئات من الأمتار بعيداً عن عربتي. شهيق عميق وزفير عميق، ثم السكون، والتأمل بما حولي. لا أبحث عن دهشة، أو التباس، بل عن هذا السلام الذي يهبط أو يولد، أو يضيء داخلي.

تريد زوجتي أن أكف عن الهرب، وأن تحصل على عائلة، طفل أو أكثر، ليتها تعلم أنني أريد ذلك أيضاً، بل أخشى أنني لن أحصل عليه أبداً. انتظرت كفاية، لأجمع المال، وأهيئ نفسي لحياة مشتركة، لمعركة جديدة.. عائلة، أطفال.. عالم منهك ومستقبل قلق.

لا أعلم، لكنني أخبركم القصة، وهذا يعني أنني أكسر الحاجز الوهمي بين الراوي والقارئ، أم أنني أسرده بصوتي!

يمكنكم اختيار أي صوت، وأي طبقة صوتية، بل يمكنكم اختيار الشكل ايضاً، فهذا جزء من القصة. لأحدثكم أكثر، عليكم أن تنصتوا جيداً، دعوا مخيلتكم تختار بهدوء، ودون أي ضغوط كانت.

صحوت على صداع هائل، يكاد يمزق رأسي، ثم أن الطقس يحاصرني لدرجة أن الذباب كان جزءاً من مؤامرة سياسية كبيرة، فكنت ضحية الصحراء التي أحببتها يوماً.

لا ليس هذا ما حدث، فإفريقيا ليست صحراء كلياً، بل بعض أجزائها، كنت هناك. إذاً، صداع وأنفاس متقطعة، الكثير من العرق وامرأة سمراء البشرة في فراش وجدت نفسي فوقه. لحظة رعب حقيقية.

نظرت الي المرأة بعطف، لكن بفزع أيضاً. ربما كان وجهي مخيفاً إلى هذه الدرجة، لكنني أعرفها، أعرف اسمها، مذاق شفتيها، رائحة بشرتها بعد يوم طويل من العمل في المستشفى، هي ممرضة، وأنا أيضاً ممرض!

أخذت تهدئ من روعي، تقبلني على جبهتي وهي تحتضن جسدي، كنت أرتعش، لا لم أكن كذلك، لكنني خشيت من نفسي عندما أخبرتها أن تجلب لي الماء، بصوت مختلف، ولغة أخرى، ثم بدأت ملامح وجهها بالتغير، عدت لأتحدث بلغتي،



لأسألها ما الذي حدث وكيف وصلت إلى هذا المكان. كان صراعاً مرعباً بين الأسئلة والأجوبة أيضاً في رأسي، فتارة أسألها، كأنا، ثم أسألها كهو! خرجت من الغرفة، من الشقة البسيطة إلى الشارع، أنا في مكان ما من مدينة إفريقية، أين الجليد، أنا ممرض، بل رجل أمن متمرس، كيف يعقل هذا!

جلست على الأرض، وأخذت أنظر حولي، غير مهتم لنداء زوجتي، حتى وصلت إليّ وطلبت مني الدخول إلى الشقة مجدداً، نصف عار.

مر الوقت، أظنني صرفت عدة شهور، كالنقود، كنت أصرف الأيام، بانتظار شيء ما ليحدث، لكن انتظاري لم يكن يأتي بأي نتيجة، أعيش كرجل إفريقي في النهار، وتطاردني كوابيس رجل من قارة أخرى في الليل.

لم تكن لتعرف طريقة تعاملي بها، أقصد أن تعامل الرجل الغريب، صاحب الكوابيس، لكنها ولسبب أجهله، حافظت على هذه العلاقة، رغم تمنّعي عن لمسها طول هذه الشهور، فيكفيها أنني أعمل بشكل مضاعف وأصرف كل ما أجنيه عليها وعلى أطفالي الصغار. كانوا ثلاث أطفال، سبع سنوات للفتاة وتسع لأحد الفتيان والأخير بالعاشرة، حسب ما أذكر.

كدت أستسلم. أن أقبل هذه الحياة، فأكنّ العاطفة لهذه المرأة، وأتخلى عن أحساسي بالشفقة تجاهها. أتعرّف على الأطفال، ألاعبهم، أمسك وجه الطفلة وأرى الشبه الذي يجمعني بها. كدت أستسلم، عندما شعرت بدوار للحظات، ثم رأيت وجه امرأة أخرى، ملامح القلق ظاهرة والتماعة عين تكاد تذرف الدمع.. أظنني أعرفها، أعرف مذاق بشرتها، دفء قبلاتها، أصابع يدها.

كنت أغرق، أنفاس متقطعة، الماء الثقيل يشدني للأسفل، أم أنني لم أكن أغرق، بل أغوص عميقاً، لأبحث عن شيء ما!

رأيت نفسي وأنا أقفز من القارب الصغير، لكنني لم أتمالك أعصابي فبدأت بالغرق. كان قراراً واعياً بالقفز، كأي أمر اعتدت القيام به في نهاري، بل كان جزءاً من هويتي، مما أنا عليه. أدركت ذلك، عندما رأيت الآخر بقربي، يسابقني للقاع، فأخذت أطارده، رغم شعوري بالعجز والاستسلام للماء منذ برهة. كنت شاباً صغيراً، يسابق أخاه للحصول على بعض المخلوقات القشرية التي تعيش على الرمل في قاع الماء. لم أحصل على شيء، تركته يلتقط ذلك المخلوق الصغير، وآخر بدا لي من الرخويات، يشبه الديدان، لكنني أعرف ما هو، طعامي المفضل ربما. صعدت إلى السطح. عشرات المراكب التي بنيت عليها أكواخ صغيرة، تعوم فوق هذا الخليج، أعرف هذا المكان، لكنني لا أعرف أياً من هذه الأكواخ منزلي. عاد إليّ الإرباك، لكنني أكثر هدوءاً هذه المرة، لن أشعر بالفزع، بل بالحزن، على زوجتي السمراء وأطفالي!

لوحت لي امرأة كبيرة في السن، أظنها جدتي، وهي كذلك، جدة الفتى الذي يقضي معظم نهاره في الماء ليجمع الطعام من الأعماق، ولأنها جدة مرحة، كنت بدوري مرحاً، حتى أنني كنت جاداً بهذا المرح لدرجة أن تضحكني كلماتي التي أنطق بها، فيصبح الضحك جزءاً من عملي اليومي.

كنت معجباً بفتاة، ولم تبادلني ذات المشاعر، كان الأمر مؤلماً، لكنني تخطيت ذلك عندما استعدت كوابيسي، لأجدني مشغولاً بزوجتي السمراء، وتلك المرأة القلقة في حلم آخر.

لا يهم كم من الوقت كنت ذلك الفتى، لا يهم ما كان اسمي، فهذا المرة كانت أقرب مما ظننتها ستكون عليه، بضعة أسابيع، لأغادر هذا الوجه، وهذه الرائحة، الرغبات، الأفكار، بل والذاكرة، لأحمل أسئلتي لوجه آخر وذاكرة حية أخرى.

أحاول تذكر شكلي، رائحتي، لغتي.

ليس منطقياً أبداً أن أكون آخرين، أتنقّل بينهم دون إرادتي، فلا أكون أياً منهم ولا أعود إليّ.

لربما تمنيت أن أكون رجلاً سياسياً، قائداً ما، لأفعل ما يجب فعله، أم أنني أعيش هلوسات مريضة بعد إصابتي بالحمى في مكان ما، من أنا حقاً؟!

أخيراً وجدتني في مكان مألوف، في صحراء واسعة، أسمع فيها صوت الصمت، لكن هذا الصمت يركض نحوي، دون ظل أراه، يمد يده، يلتقطني كأنني فاكهة مرمية على الأرض، كان وجهاً مبتسماً، يتحدث إليّ.

أركض خلف الماشية، والرجال هناك، يحملون طيوراً فوق أذرعهم، يتحدثون بشأنها، ولا أحد يعيرني اهتمامه. لكن هذا الرجل الذي رأيته يبتسم لي سابقاً، يقترب مني ويحدثني عن الطائر الذي يحمله، ثم يدفع بي إلى حمله بعد أن يلبسني كفاً قماشياً سميكاً.

عدنا إلى المدينة، لا يمكن احتمال الطقس الحار، لولا أن كل شيء في هذا المكان مجهز بالمكيفات، لما أطاق أحد أن يطأ بقدمه هذه البلاد. أخبرني والدي أنه يفضل إرسالي إلى الكلية الملكية، لكنني أفضل البقاء هنا، مع أصدقائي، فلا حاجة لي بدخول هذا المكان، لكنه يصر على ذلك.


يوسف عبدلكي

وصلت الكلية ودرست بها حتى تخرجت بدرجة جيد جداً، لا يهم. كنت أحصل على إجازات متقطعة فأقضي معظم الوقت في المدينة أو أغادرها كسائح لعدة أيام ثم العودة إليها دون أي رغبة بالعودة إلى صحرائنا. لم أعد أفكر بأمر الكوابيس، لكنّ أمراً عاجلاً حسم الأمر، صدمتني سيارتي الفارهة.

عشرات المرات، أتنقل من جسد إلى آخر. رأسي يحمل ذاكرة عشرات الأشخاص، مصائرهم معلقة في ذهني، ولا أعرف ما حدث لهم. كان علي العودة للبداية. عندما وجدت نفسي عجوزاً يملك مكتبة في بلاد فقيرة، بدأت البحث، عنهم، وعني.

ها أنا أقف في طابور طويل أمام سور عال من الأسلاك الشائكة، في بلاد تبدو لي وعداً لكنني أرتجف من البرد، ولا أجد ما أطعم طفلتي، بل إن هذا القدر من الاحتضان لربما يكسر أضلاعها. لا شيء بيدي لأفعله، سوى انتظار انتهاء هذا الانتظار. سقط بعض الرجال في الحرب، بل هي البلاد بأسرها وآلاف الضحايا. رأيت. رأيتهم، حتى العجوز الذي كنته منذ لحظات، ها هو خلف السور يرتدي قبعة دافئة، لكنه يخلعها ويرميها من فوق السور، دون أن يعترض الحراس. لم أتناول القبعة فقد سارع أحد اللاجئين لذلك ووضعها فوق رأس طفله.

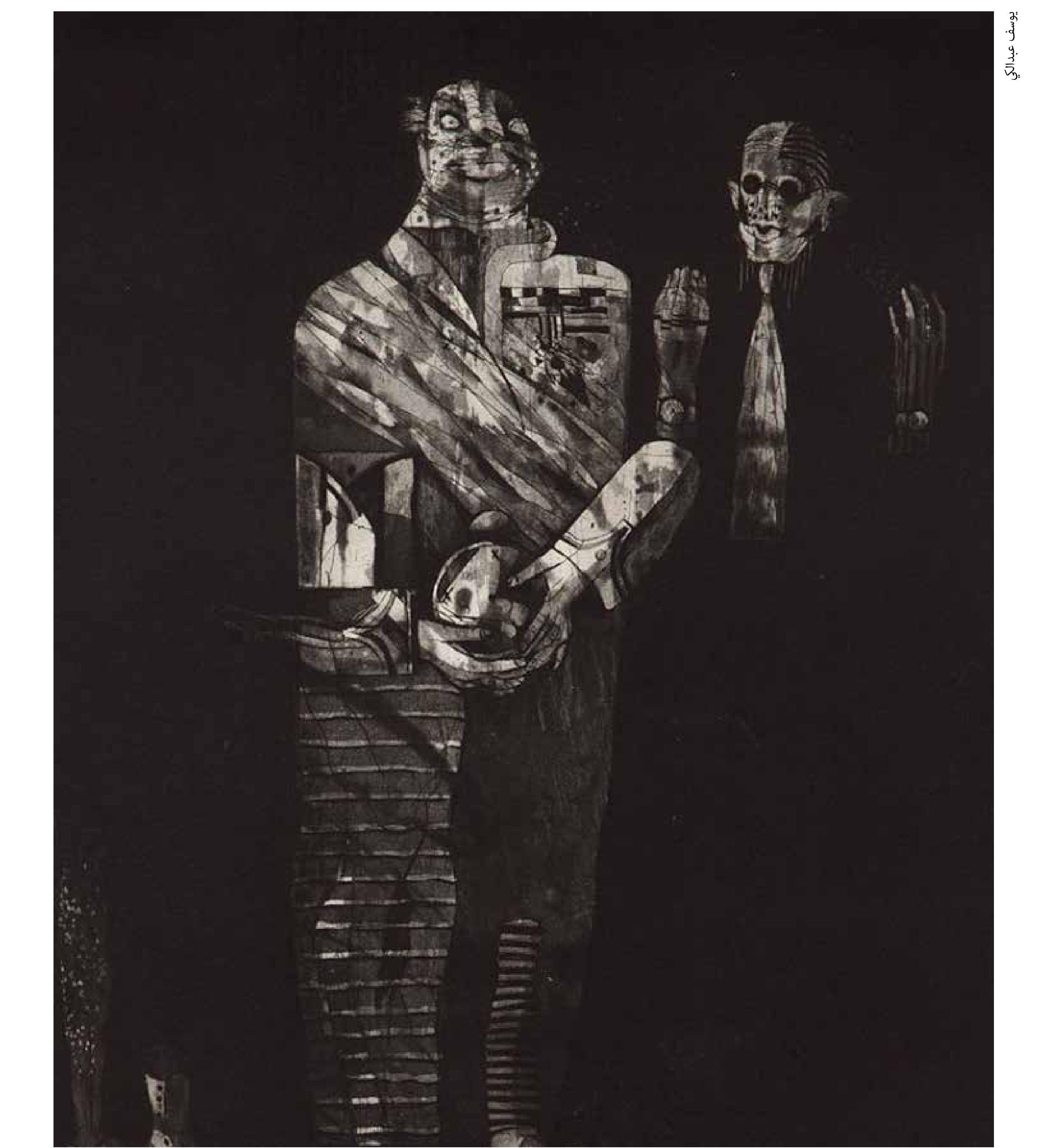
أراهم جميعاً هنا، كل الوجوه، كل من كنت، بذاكرتهم وروائحهم، بأحلامهم، وخيباتهم، يقفون معي وينظرون إلى ما هو خلف السور، حتى أنا الثري، كنت هنا، دون سيارتي الفارهة!

كاتب فلسطيني/سوري مقيم في لبنان



أصوات مفقودة على الجانب الآخر

آراء عابد الجرماني


يوسف عبدلكي

حدثتني سين، قالت: كان يهمّ بالخروج على عجل من باب المنزل، ناولته معطفه الذي كاد ينساه. أعاد تكرار ما طلبه مني ليلة البارحة "الغرفة الكبيرة ما زالت في حاجة إلى المزيد من التنظيف، أريدها فارغة كلياً، يجب أن تبدو واسعة ولائقة!"، اكتفيت بالإجابة دون النظر في عينيه "بالتأكيد، سأهتم بالغرفة كما لو أنها لابنتي!". التفت إليّ مرتبكاً، رأيت شفتيه تتهيآن للتلفظ بشيءٍ ما، لكنه سرعان ما أغلق الباب خلفه وغادر.

كان عليّ أن أكمل تنظيف غرفة الضيوف التي شهدت البارحة سهرة طويلة لرفاقه، أتوا لوداعه قبل أن يصبح مشغولا عنهم بالزوجة الثانية. نكاتهم التي كانت تضحكهم كانت تغص في قلبي. أصواتهم استطعت تمييزها؛ أبوفلان وأبوفلان وأبوفلان.. أحدهم تحداه أن زيجته هذه "غير شكل" جازماً أن صاحبهم العريس سيغيب عنهم هذه المرة شهراً كاملا، تابع "أيام الزوجة الأولى، غبت أسبوعا فقط، ثم جئتنا تقول مهموماً: الزواج مسؤولية، فضحكنا طويلا هل تذكر؟"، ضحكوا جميعاً، بينما أردف آخر "بالله أخبرنا يا عريس، ما الذي قصدته بكلمة مسؤولية حينها، بينما لم يكن لك بالقصر إلا البارحة العصر؟" أنصت كي لا تغيب عني أيّ كلمة من إجابته "يومها لم أقصد الكلمة بحد ذاتها، لكنني كنت أشعر أنني أينما تحركت، لاحقتني العيون. أعتقد أنني أردت أن أتخذ موقعي بين الرجال الكبار مبكرا ويصبح لي شأن رسمي، فقط هكذا!". ضحكوا مرة أخرى!

الشأن الرسمي صفة من صفات ارتباطي به، فهو البكر لعائلته، المتعلم، الوقور، الذي تزوّج من فتاة جامعية يصفونها في الحارة بالدلوعة تربية أمّ مدنية وأب لين مثقف، بنت لطالما سميت في عائلتها بالبسكوتة، البسكوتة التي لا تحتمل دعك الحياة.

لم يكن لفاصل الترفيه في صبحية جارات أمي أن يكتمل إلا بالتندر على أصابعي النحيلة البيضاء الطويلة، "كيف ستغسلين ثياب زوجك الخشنة بهذه الأيدي"، "كيف ستبعدين الكراسي والكنب لتنظفي تحتها"، "كيف ستنفضين السجاد وتفركينه وتنظفينه".. تقول إحداهن بنبرة تتقصد فيها إزعاجي "آخ كم أتشوق لأرى شكل أصابعك وأظافرك بعد الزواج".

كنت أنظر إليهن بعيوني التي مازالت متورّمة من النوم كما لو أن ما يتحدثن عنه هو من زمن آخر لن يحصل مطلقاً. أتابع استيقاظي غير آبهة بتعليقاتهم، أتجه إلى الحمام، أغسل وجهي ثم أمسحه بقطعة من القطن مبللة بماء الورد، بينما يتابعنَ "خففي من استخدام الماء كي تتمرني على حياة بيتٍ ماؤه قليل، ربما سيحسب زوجك عليك دقائق دخولك الحمام وجريان ماء الحنفية".

لاحقا، أثناء فترة الخطبة، باتت تعليقات صبحية الجارات تلك مجالا للتندر بيني وبينه. يضحك ضحكة متزنة تنتهي بالصمت، أتابع نظراته باتجاه أصابعي دون أيّ تعليق أو غزل، وأكتفي بها.

كانت أمي مندهشة من تعلقي به فتُسِرُّ لوالدي مغتاظة "أكاد أجن من تعلقها به، عيناها لا تمل النظر إلى عينيه".

لقد تعلقتُ برجل لا يتحدث إلا قليلا، أتابع نظراته مشغولة بتأويلها إلى كلمات حب وغزل.

لم أعترض على خروجه بعد أسبوع واحد من زواجنا للقاء أصدقائه، كنت أعي طبيعة البيئة التي نشأ بها وأن عليه أن يثبت أن الزواج لم يغيّره، وأن المرأة لم تأخذ عقله وأنه ما زال رجلا، كلمته بيده.

أتراه تغير بعد كل هذا الزمن؟ هل تغيرت مفاهيمه لدرجة أن رفاقه يتوقعون أن يمضي شهرا كاملا مع عروسه الثانية؟ أم أنه بات أقل خجلاً من المجتمع ومن رفاقه وسيلازم عروسه الثانية شهرا كاملا؟ أم أن العروس الثانية أجمل مني ويحبها أكثر؟

أتوقف عن نفض الغبار ولمّ فتات المكسرات من على الكنب، أنظر لأصابعي وأبكي. أجلس، أتماسك: لا ليس عليّ أن أبكي، فأنا موافقة على ما يحصل، وكما قال "انا شريكة بقراره في الزواج الثاني!".

تابعت العمل في المنزل، علي الإسراع، فوالدة العروس ستأتي ظهيرة اليوم لتتفقد غرفة ابنتها، وتقيس طولها وارتفاعها.

كم وددت لو أنني أملك الجرأة وأذكره كيف أنه اشترى غرفة نومنا دون أخذ قياسات، وكيف أنه امتعض عندما همست له في صالة بيع الموبيليا بالتمهل حتى الغد ليتسنى لنا أخذ القياسات، فنهى الأمر جازماً بأنه يعرف جيدا طول وعرض الغرفة وأن الغرفة التي في وسط صالة الموبيليا تلك مناسبة جداً.

فكرة أن نكون معا أثناء شراء غرفة نومنا لم تعن أنني أحببت

الغرفة أو وافقت عليها. نفوره من الخشب البني ووصفه له بالمُغِم، كان كافيا لردعي وقبولي بغرفة نوم خشبها مطلي بألوان فاتحة.

أحضرت أم العروس كتالوجا فيه صور أثاث غرف نوم عصرية، كانت تقلب صفحاته وتعاين الغرفة ومدى مناسبتها للقياسات المكتوبة بجانب الصور. التفتّتْ نحو زوجي وعلقت مبتهجة بأن الغرفة واسعة جدا وإطلالتها رائعة، وتتسع لمعظم النماذج التي تفضلها ابنتها؛ "الخشب البني كما تعلم"، تنظر له، كما لو أن محادثة سابقة قد حصلت بهذا الشأن. تمشي في الغرفة جيئة وذهابا واصفة كيف أن ابنتها ستتحكم بلون أثاث غرفة النوم البني ليبدو متجددا "فألوان الستائر الملونة ستمنح الأثاث حيوية، لاسيما أن ضوء الشمس في الصباح سيتخلل لون الدانتيل التركوازي". يهز العريس رأسه سعيداً بذوقها ويعلق: تعرف كيف تختار! فتضحك أم العروس: "دائماً".

اشترط زوجي على العروس الجديدة أن تقبل العيش مع الزوجة الأولى والأولاد، متذرعاً أنه لا يريد أن يصبح مشتتا بين بيتين. بعد مناقشاتٍ ووعودٍ كثيرة، قبلتْ هي وعائلتها شرطه ذاك!

حضّرت الشاي وصعدت الدرج باتجاه غرفة نوم ضرتي بينما رأسي يثقله التفكير باستجابة زوجي اللطيفة لطلبات والدة العروس، غير غائب عن بالي اعتقاد أمي بأن زواج البنت المدللة من رجل ميسور ومتقدم بالسن يوفر لها استقرارا نفسيا أكثر مما لو تزوجت من شاب متوسط الحال يعيش معركة إثبات الذات بين المجتمع والعائلة!

يذكّرني وجه أمي الذي تلاشت ملامحه الدقيقة بسبب المرض بصورة زوجي الوقور التي تتلاشى أمام عينيّ الآن. يبذل كل التنازلات من أجل أن يتم الزواج! يشذّب الرعونة في ردوده، يقلب إجابته، يتمهل في خياره، ينصت للعروس ووالدتها. يستغرقني البحث عن السبب الكامن وراء سلوكه اللين هذا؛ هل هو شعوره بالامتنان لها لأنها أحبته بالرغم من فارق السنين بينهما؟ أم أنه يتفقد في أصابعها الشباب الذي انسل من بين يديه؟

كان جميع أولادي وبناتي ممتنعين عن لقاء أم العروس، يقفلون أبواب غرفهم عليهم، غاضبين من كل شيء. يصرون أن ما يحصل ليس سوى ظلم وعنف. حاولت أن أريهم الجانب المضيء من زواج والدهم الثاني إلا أنني فشلت في إقناعهم، فهم لم يعودوا فقط أبنائي وبناتي، بل أبناء السوشيال ميديا أيضاً، يتابعون الكثير من الحملات المضادة للزواج الثاني، ومواقف الرجل (الذكر) التي تنشرها وسائل التواصل الاجتماعي وكيف يتفرد الأب (الذكر) بالقرارات في مجتمعاتنا.

عندما بدأت معهم حوارا جادا لإقناعهم بضرورة تقبل قرار والدهم بالزواج الثاني، اكتشفت مقدراتهم في النقاش وجدال الفكرة. ثقافة الآخر باتت جزءا من تفكيرهم، مفاهيم مغايرة لما لدينا كليا، مفاهيم تشبه المجتمعات التي أفرزتها.

لجأت إلى تجربتي الشخصية لأثبت لهم أن السياق في مجتمعاتنا مختلف ويفرز اتفاقات وإكراهات مختلفة عن المجتمع الغربي. أخبرتهم أنني تعبت من أن أكون الشخص الأول الذي يتلقى رد فعل الزوج وأهل الزوج، وأنني توصلت إلى نظرية جديدة مفادها "ما بتعرف خيرُه لَتجرب غيره!"، ونظرية "تقاسُم الحِمْل!"، فقد تعبت جداً من الحِمْل وحدي، فأنا لم أكن أعلم أن الزواج عبء كبير، عبء يبدأ بعلاقتي مع زوجي ولا ينتهي مع العيش في مجتمع ناقد. تابعت ممازحة؛ كان عليّ اعتبار أن أصدقاء زوجي هم جزء من الشّيلة أيضاً (ابتسم ابني الكبير ابتسامة ماكرة). وضحت لهم أن الشيلة هنا هي أن زواجي لم يكن زواجا من رجل، بل منه ومن عائلته ومن أصدقائه، ولأضحكهم أكثر قلت لهم: وحاليا أضيفوا على الشيلة أصدقاء الفيسبوك!

منذ البداية، لم تتوافق عائلتي مع عائلة زوجي وهو ما سبب ضغطا على حياتي الزوجية. خلافهم الأول بدأ عندما تم قبولي للتدريس في مدرسة إعدادية مجاورة، احتجّت عائلة زوجي بجملة "ما الذي ينقصك لتعملي، كل شيء يأتي إليك، معززة في بيت زوجك!" حينها شعر والدي أن كل جهد بذله لأجل تربيتي وتعليمي قد ذهب هباء، إلا أنه لم يستسلم وبقي يأتي لي بين الفينة والأخرى بالكتب والمجلات الثقافية، بحجة أن تلاشي حلم الوظيفة لا يعني النهاية، فهناك دائماً معركة اسمها الحياة، وعليّ أن أكون واعية دائما لأجندات المتنازعين في تلك المعارك! والدتي كانت مقلّةً جداً بزيارتي، متذرّعةً بأن هناك فروقات بالتفكير بينها وبين والدة زوجي، كما أنها لن تستطيع احتمال رؤيتي ربة بيت فقط. والد زوجي كان يرى أن ابنه يعمل عملا يدر مالا جيدا، وأنّ عمل الزوجة خارج المنزل يشكل عبئا إضافيا على العائلة. ناقشه والدي بأن العمل سيكون سببا لتطوير شخصيتي وتجربتي في الحياة، إلا أن النقاش كان عقيماً. قبولي بقرار زوجي وعائلته هو ما جعلني امرأة تدور في فلك الابن.

بتُّ موظفةً دون مهمات محددة أو راتب، موظفةٌ عليها أن تدير وحدها بيت الزوجية كاملاً، بدءاً من الحمل وإنجاب الأطفال، وليس انتهاء بتربيتهم ورعاية صحتهم وغذائهم ومتابعة تعليمهم في كل مراحلهم العمرية. موظفةٌ عليها أن تكون متقِنة لفنون التواصل الاجتماعي، مضيافةٌ وطباخةٌ ماهرة. موظفةٌ عليها أن ترضي المديرَ الزوج، وكذلك لجنة تفتيشٍ ضخمة قوامها عائلة الزوج الممتدة، وأيّ ملاحظة تطلقها لجنة التفتيش ستؤثر على تعامل المدير الزوج مع الموظفة، ربما لن يحرمها راتبها لأنها لا تناله أساساً، ولكنه يمارس طرق ردع كثيرة تنغص عليها حياتها، من مثل أن يتجاهل وجودها كليا، أن يتجاهل أنها قامت بالاهتمام ببيتها وأطفالها، ويعتبر أمر اهتمامها بالبيت وشؤونه أمرا من نافل القول؛ "واجبها الإلهي وتقوم به"، "أمر غير متعب تقوم به كل النساء في العالم!"، "لا شيء مميزا!". موظفة يردعها مديرها إن خالفته أو اختلفت معه بأن يتجاهل وجودها. يغيّبها، لدرجة أن تتساءل ابنة عمته إن كنا مختلفين؟ فهو يمشي وحده في الشارع، يقوم بزياراته لأقاربه وحده. التجاهل نوع من أنواع الردع للمرأة، وربما شكل من أشكال الهجر الشرعي! تأكل المرأة نفسها، وإن حدث وعبّرت أو طالبت بعدم التجاهل، قلب الزوج وأهله الطاولة بجملة مفادها "لم نقصر بحقك في شيء، تأكلين وتشربين وتلبسين. ثم إن عليك أن تحمدي الله أن ابننا لم يمد يده عليك!"، التجاهل كلمة لا تفهمها إلا النساء.

يتحدث ابني عن عقاب والدهم لهم بالمقاطعة، وأن المقاطعة في ديدن والده قد تطول لأسابيع أو لأشهر. يخبرني أن الغرب يسمّي هذا النوع من العقاب تجاهلاً أيضاً، ولكن الآباء هناك يحرصون على ألا تمتد مدة العقاب لأكثر من دقائق، خوفاً من أن يفقد الطفل ثقته بنفسه، فالأب يغضب من سلوك الطفل وليس من الطفل ذاته! تعلق أخته "ولكن هناك فرق أيضا بين التجاهل هنا وهناك، فالطفل في الغرب يُسمح له بالنقاش والتعبير عن نفسه، كما أن الآباء هناك لا يخجلون من أن يغيروا سلوكهم أو وجهة نظرهم إن اقتنعوا بحجة الطفل أو ردّه".

همست لنفسي: الغرب لا يخجل من قول كلمة: أعتذر! أنا لم أسمع هذه الكلمة على مر 22 عاماً! في بعض الأحيان يقطع عقوبة تجاهله لي، فأعتقد أنه تقبل ما فعلته أو أردته، أو ربما راقب سلوكي ورآني قد التزمت بفكرته. في أحيان أخرى يكون تأثير الأصدقاء سببا مباشراً للمبادرة بالتجاهل أو إنهائه. الآخرون يؤثرون جدا عليه.

صادف مرةً أن قال أحد أصدقائه له إن زوجته تنتقي له ألوان لباس فاتحة لأنها تحب أن تراه شابا وسيما، فإذا بزوجي يعلق: الألوان لدى زوجتي ثلاثة، رمادي، وبيج وأسود، فيضحكان مطولا. سيبدو المشهد قد انتهى بالضحك، في الحقيقة المشهد لمّا ينته بعد. ففي صباح اليوم التالي فتح خزانته وسارعتُ لأنتقي له لباسه كما هو حال كل يوم، لباس كنت قد كويته ونظمته مسبقا، فإذا به يتذمر من لباسه. حاولت تهدئة الأمر بأنني سأشتري له لباسا جديدا لأنه ربما بات مملا، تابع "وما الفائدة إن كنت ستجلبين الألوان ذاتها فالألوان لديك رمادي وبيج وأسود". أجبته أن سبب اختياري لهذه الألوان هو أنه لا يذهب معي ليتسوق لباسه، فهو يكره التسوق، ويكره الدخول إلى غرفة القياس واصفاً إياها بأنها تشبه المعتقلات، صغيرة وخانقة، لذا أشتري له ألوانا حيادية لا مغامرة بها. فإذا بجولة اللوم والتقريع تتسع، لاحقا وصف تلك الجولة بالحوار! جولة الحوار تلك بدأت بتذكيري بأنني لا أحب ذوقه في اختيار الألوان، وأنه سلم الراية إليّ كي لا أتذمر من الألوان التي يختارها، وأنه سمعني أقول مرةً أنّ بشرته لا تناسبها كل الألوان، مما أصابه بالرّهاب، فأنا زوجة متسلطة، تخيفه، تجبره أن يمشي كما تريد.

حاولت أن أعيد الأمر إلى حجمه الطبيعي، وأن المشكلة تكمن بأن لا جلد لديه ليتأمل قطعة اللباس وإيجاد ما يناسبها من قطع وإكسسوارات أخرى.

لم يسمح لي بقول هذه الجملة الأخيرة لأنه كان مستمراً بالصراخ ومظلومية الزواج من امرأةِ الألوان الثلاثة!

بعد أن تجاهلني لفترة من الزمن التقى بصديق آخر، وأثناء جلستهما عبّر صديقه عن إعجابه بأناقته سائلا إياه عن أمكنة تسوقه المفضلة. عندما أجابه زوجي أنه لا يعرف وأن زوجته هي من تشتري له لباسه، فاجأه صديقه بقوله "(الله يهنيكن) لا أذكر أن زوجتي اشترت لي قطعة لباس واحدة، تشتري لنفسها ولأولادها، أما أنا فعليذ أن أسلمها الراتب فقط!".

عندما عاد إلى البيت وجد أنني اشتريت له قميصا زهريا وبنطالا سماوياً، ابتسم! واعتقدت يومها أن السبب هو شراء اللباس الملون.

أخبرني لاحقا قصة صديقه وكيف أنه لم يصدق أنني ألح على زوجي بضرورة أن يعتني ببشرته فأضع له ماسكات تناسب بشرته، وأشتري له العطور ومعطرات الإبط، بل وأنني أعرف قياسه أكثر منه ذاته.

كل ما يهمني الآن أن يتفهم أبنائي سبب موافقتي، لذا، وقبل زفاف والدهم بليلة واحدة، جمعتهم مرة أخرى، وقلت لهم

يوسف عبدلكي

باختصار: أنا تعبت.. والله تعبت، والدكم رجل تربّى في عائلة محافظة، عالم النساء منفصل فيه عن عالم الرجال، تربّى تربية قاسية، تربية تطالبه بأن يكون رجلا بعين محيطه. إلا أنه بات رجلاً بعيداً عن طريقة تفكير النساء واهتماماتهن أو احتياجاتهن! باتت المرأة بالنسبة إليه مخلوق يعيش على الجانب الآخر. لعل زواجه الثاني سيمكنه من رؤية ذاك الجانب، من رؤية أن اهتمام المرأة بنفسها أمر تحبه وتحب أن يقدّره زوجها ويلاحظه. ربما سيتعلم كيف ينصت إلى ألم المرأة وقت الدورة الشهرية، فيحسب الحساب لتعبها في هذه الفترة ويؤجل عزيمة أصدقائه كي لا تضطر إلى الوقوف ساعات طويلة في المطبخ. ربما مع عروسه الجديدة سيتمرن على احتمال عصبية المرأة قبل الدورة فلا ينعتها بالمجنونة ويهددها بالطلاق.

تعبت من أكون الوحيدة التي تستأذنه لاستقبال صديقاتها، كم أتمنّى ألا يتذمر من اجتماع صديقات زوجته الثانية في البيت فلا ينعت زيارتهن بالاحتلال! بل يقدم الضيافة لصديقاتها ويجلس معهن قليلا ليشعرهن بأنهن مُرحَّب بهن! ستشعر حينها زوجته الثانية أنها ليست طارئا على المنزل، طارئا لا يحق له دعوة آخرين إلى منزله! ربما سيذهب معها إلى أقاربها ويقومان بأدوارهما الاجتماعية معا، وسينتقيان هدايا ابنة عمتها التي ولدت وابن خالتها الذي تزوج.

ربما ستتلاشى وصية أحد أصدقائه "المرأة كالطفل، تستطيع تربيته بالتجاهل! ثم إن عليك إشغاله وإلهاءه وإلا تفرغ لك وبات ينق ويتطلب!".

لم يعد يهمني أن أكون زوجة جميلة في عين زوجي، يحبني ويقدّرني. تجربة الزواج التي عشتها هذه قد غيرت تفكيري، بت أحمل على عاتقي تحدي التغيير لعادات وعقلية زوج لا ذنب لي معه إلا أنه قد وُلد في هذا المجتمع وأن الحياة لم تُتِح له أن يخرج منه ويرى العالم كيف يسير، إنه التحدي الذي فشلت القيام به وحدي.

أبتسم لأولادي: ألم ترددوا دائما أنكم تريدون أباً (كووووول)؟ أعدكم أن زواجه من الثانية سيكون كما أردتم!

أما أنا فقد تعبت.

كاتبة من سوريا تقيم في بلجيكا

المحطة الأخيرة

حسن المغربي

سينهض ذلك الغريب المحظوظ ويدرك غايته، سيخرج من الهوّة السحيقة والكهوف المظلمة حيث الجبال والأنهار والطبيعة، والتوق نحو عوالم أفضل، عوالم لا توجد فيها إساءات وأناس متعجرفون، سوف يُقدّم قربانه الأخير على قمة المذبح ويصعد نحو الجبل وهو يقول: لا شيء غير الصمت الرهيب، إن مفردات الموت والظلام وحكايات الرعب قد تذكي تعاسته، وتجعله يحمل أكياسا من الكآبة على ظهره، أما حياته، وإن تشابهت الأيام فيها، ليست سواء، فبعضها صاف، وبعضها الآخر يكتنفه الخبث والغموض، ورغم ذلك، سيظل على الدوام، يغني كالطائر الأخضر أغنياته المفقودة، ويناشد أمكنة أكثر غرابة في دروب مقفرة غير معلومة، وينظم الشعر الملهم والجريء، بريئة ورجاء وخيبة. سوف يولد من جديد، بعيدا عن ضوضاء العالم، بعيدا عن الدناءة والعذاب، والحروب والأوبئة والطغيان.

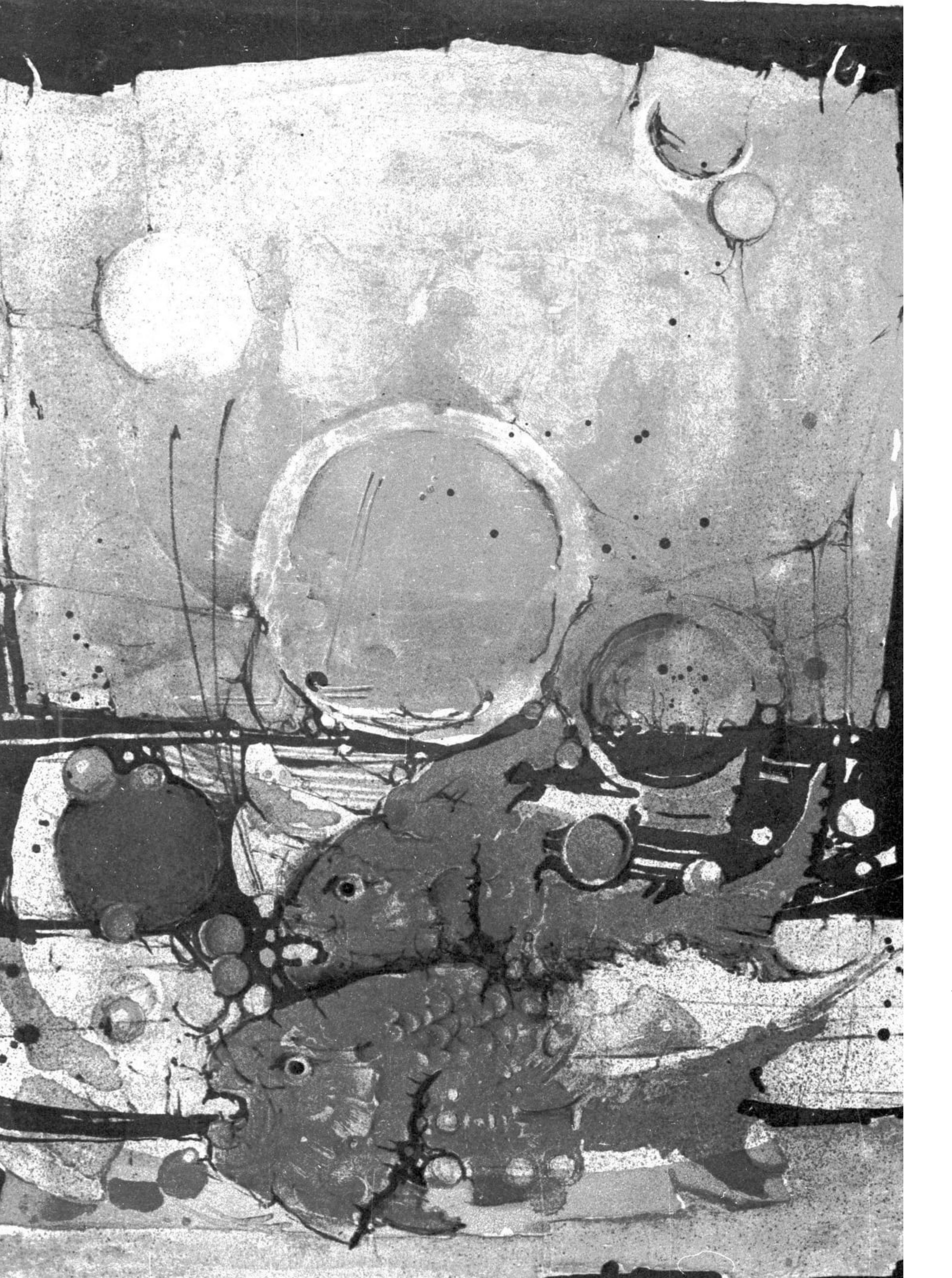
لا يعرف ماذا يفعل! هل يستسلم للحلم والأصوات البعيدة ويُردد كلمات تلك الأغنية ”لأنني كنت أنتظرك، كان الهواء وردة بهية“ أم يحشر رأسه بين رجليه وينتظر الشنق عند قدميها، لا شك أن حضورها الباذخ سيدحر كبرياءه مثل ملك مهزوم لم يتعود بعدُ على الجزر النائية، وتلاطم الأمواج في بحار لا يحدّها مدى.. إن عدم معرفة القرار الذي سيتخذ هو أسوأ الآلام. أواه، ماذا يفعل؟ قال لنفسه: من الأفضل ألا أقول شيئا، إن كلماتي سيكون وقعها صعبا على السمع، وأخيراً، قرر بأن أكبر المفاجآت الاكتفاء بالحلم والسعي وراء المستحيل..

كان عليه أن يطلق العنان لروحه ويتركها على سجيتها، ويكشف حقيقة ذاته، في استعداد تام للخمرة العابقة بالشذى، ويعتاد شيئا فشيئا على ذلك الحلم، ويصبح متعلقا به تماما، فالآلهة تُسيّر الأقدار دون أن تطرح الأسئلة، والأنهار تجري ولا يهمها حقول الأرز الناضج، والفراشات تمضي في فرح، وكذلك الحب لا يكون ممكناً دون فقدان السيطرة والإصغاء لهسهسة الطفل الذي في داخلنا. كان عليه ألا ينسى جملتها المدوخة ”سأظل نسمة خريفية باردة في حياتك“، إنه ما زال يشعر بقشعريرة الانفعال، ويفكر في وهج اللحظة والصيحة الحميمة ونوبات الشرود المفاجئة التي تنتابه كلما تخيل جسدها اللدن، هذا غير ممكن، غير حقيقي، إنها معرض للجمال.

حاول طوال الوقت أن يمنع نفسه عن التفكير بأن في هذه اللذة شيئا لا يدرك كنهه، جنون، فراغ، دوار وحشي، وبلا سبب تجاوز الفكرة، تذكر بأن الحياة قصيرة، عليه أن يستفيد في كل دقيقة، لقد أعطى الكثير، ومنحت هي بدورها الكثير، لقد كانت دار سعادة ومهرجانا من الضحك لكل من حولها، وفي المقابل، كان الجميع بمن فيهم العائلة والأصدقاء مصدرا للأنانية المفرطة واللامبالاة والغياب اللامتناهي بمشاغل الحياة. كم سألت، كم أعجزها النغم السوي، كم آوت إلى الظلمة الصامتة وهي تقول لنفسها: إن حبه غير حبهم وأكبر.

بين الآونة والأخرى، يشعر بحلاوة يستحيل تذوقها، لقد جعلته منارة متلألئة بالأنوار، وصفقت بحرارة للماء والنار، وماتت عدة مرات مثل طائر الفنيكس، وكتبت أشعارا بخيوط مهيبة من الضوء، وا أسفاه! أيّ فراغ وأيّ وحشة في صدرها، دعني أرى في هذا العالم طابع حبك، سأموت، ثم أموت، كي أرى على محيّاك دلائل الحبور، سيقول لها على لسان نيرودا ”لما أحببتك يا حبيبتي، أنا في قبلتك أضمّ الكون، الرمل، والزمان، والشجر، والمطر، كل شيء يعيش لأحيا ودون أن أنزح، أبصر كل شيء..“ ترى كم مرة، شكا من تلك الهواجس التي يقع في إسارها ولا يملك منها فكاكا، ابقي هكذا، أريد أن أنظر إليكِ، أنت لي، أعطني الأمان، لا يصعب عليّ الأمر، لدينا ليلة، أطفئي نهارك، لا تقلقي، سأعرف ظلامك وأحبه.. لقد طغى عليه حضورها طويلا، لدرجة أنه بين الحين والآخر، ينظر حوله بحثا عن دليل ملموس، يؤكد له أنها كانت هنا، كتابا مفتوحا، قطرة ندى، أسهما نارية، نجمة نائمة، سيموت ألف مرة في انتظار حضورها الفاتن في المحطة الأخيرة.

كاتب من ليبيا



جورج عشي



النسخة الرياضية للجمال

رحلة اكتشاف الثقب الأسود في مركز مجرتنا

(مغامرة عالم الفيزياء راينهارد جينزل مع الثقوب السوداء كما ترويها طالبته)

إليزا فيريرو

من بين أقدم العلوم التي عرفتها الحضارة البشرية على الإطلاق، هو علم الفلك. فالإنسانية لم تتوقف أبدًا عن النظر إلى السماء لاسيما الحضارة العربية الإسلامية التي كانت علاقتها وثيقة مع علم الفلك، حيث تضاريس السماء أكثر وضوحًا من تضاريس الصحراء، فكانت معرفة النجوم وسيلتهم الأولى للسفر والترحال، وكانت طقوسهم الدينية منضبطة على ساعة السماء، هكذا ورثنا عن هذه الحضارة أسماء ألمع النجوم. وعلى الرغم من تاريخه السحيق ومسيرته الطويلة، لا يتوقف علم الفلك عن مفاجأتنا بالاكتشافات الجديدة المذهلة التي لا زالت نبعا صافيا ينهل منه الخيال ويدفعه غلى الأمام في الوقت نفسه. وبفضل أحد هذه الاكتشافات الرائعة حصل عالم الفيزياء الفلكية الألماني راينهارد جينزل (Reinhard Genzel) على جائزة نوبل في عام 2020، مناصفةً مع عالمة الفيزياء الفلكية الأمريكية أندريا غيز (Andrea M. Ghez).

عندما وصلتُ في عام 2001، وأنا شابة حديثة التخرج في تخصص الفيزياء، إلى معهد ماكس بلانك للفيزياء خارج الأرض في جارشينج بألمانيا (Max-Planck-Institut für Physik)، لمتابعة برنامج الدكتوراه في مدرسة ماكس بلانك الدولية لأبحاث الفيزياء الفلكية الذي تم افتتاحه في ذلك العام، لم يكن من الممكن أن أتخيل أنني هناك سأستطيع معايشة مرحلة مما وصفه جينزل، في محاضرة نوبل التي ألقاها في شهر يناير الماضي، برحلة استمرت 40 عامًا.

كان جينزل، ولا يزال، أحد مديري معهد ماكس بلانك لفيزياء خارج الأرض، بالإضافة إلى كونه أستاذًا متفرغًا في جامعة كاليفورنيا في بيركلي. في Garching ألقى جينزل سلسلة من المحاضرات علينا نحن طلاب الدراسات العليا حول نتائج الأبحاث التي يقوم بها وفريقه البحثي، لكننا نحن العلماء المتدربين لم ندرك حقًا معنى تلك الأبحاث وإلى أين كان بإمكانها الوصول بالعلم الذي ندرسه.

من السهل، عندما تكون في بداية البحث، أن تغفل عن التصميم الأكبر الذي تمثل مساهمتك البحثية جزءًا صغيرًا منه. لكن جينزل لم يغب أبدًا عن بصيرته هذا التصميم الرائع الذي ربما لم نكن نحن الطلاب، في ذلك الوقت، قادرين على استيعابه بالكامل. لذلك لم ينجح أيّ منا في اجتياز امتحان جينزل، الذي كان لطيفًا للغاية ومتفهمًا معنا: لم يقدم لنا أيّ تقييم، وكاد يعتذر عن إعداده لامتحان يتجاوز قدرتنا، وتم إلغاء الامتحان. لم أكن أتخيل أبدًا أنني سألتقي جينزل، مرة أخرى، في لقاء ريميني بعد عشرين عامًا، وكنت قد تركت البحث في الفيزياء الفلكية منذ 15 عامًا، ليروي على الحضور رحلة البحث التي قادته أخيرًا إلى جائزة نوبل: اكتشاف ثقب أسود عظيم الكتلة في مركز المجرة التي نعيش فيها.

رحلة مديدة

بدأت هذه الرحلة بالفعل منذ أكثر من أربعين عامًا في ذهن عالم عظيم ومشهور جدًا هو ألبرت أينشتاين. في العلم، يمكن أن تحدث الاكتشافات العظيمة بطرق مختلفة، فإما أن يكون الواقع نفسه هو الذي يقدم لنا ظاهرة جديدة غير معروفة تمامًا يجب أن نشرحها باستخدام النظريات الموجودة أو من خلال تطوير نظريات جديدة، أو أن تولد الظاهرة الجديدة كفرضية نظرية يجب علينا بعد ذلك محاولة تأكيدها في الواقع. هذا الطريق الأخير هو الذي قاد جينزل إلى اكتشاف الثقب الأسود في مركز مجرتنا. ففي عام 1915، طور أينشتاين نظرية النسبية العامة، وهي إعادة صياغة لقوانين نيوتن للجاذبية الكونية التي غيرت بشكل عميق مفهومنا عن المكان والزمان. نشأت نظرية النسبية العامة من مبدأ معرفي بسيط، وهو مبدأ صحة وعمومية قوانين الفيزياء في جميع أنحاء الكون. فهي نشأت إذن من الحاجة المعرفية إلى الانسجام، وهو النسخة الرياضية للجمال. ولكن، للحفاظ على هذا الانسجام، كان علينا التخلي عن مفهومنا المشترك للمكان والزمان. نتجت عن ذلك سلسلة كاملة من التنبؤات النظرية، تم تأكيد بعضها بالفعل، بما في ذلك وجود تلك الأجسام الغريبة التي تسمى الثقوب السوداء.

الثقب الأسود

ما هو الثقب الأسود؟ تخيلْ أنك تأخذ نجمًا مثل الشمس وتبدأ في ضغط كل كتلته في حجم أصغر بشكل مستمر، حتى يتم إحاطة كل كتلته داخل نصف قطر معين، يسمى نصف قطر شوارزشيلد. عند هذه النقطة، لن تتمكن كتلة هذا النجم ولا ضوؤه من الهروب خارج هذا النصف قطر وأي جسم يقترب من هذا "النجم المضغوط"، على مسافة أقل من هذا النصف قطر، سيتم ابتلاعه إلى الأبد دون أي إمكانية للهروب منه.. يحدد نصف قطر شوارزشيلد ما يسمى بأفق الحدث. ونظرًا



راينهارد جينزل

إلى أنه لا يمكن حتى للضوء الهروب منه، فلن يكون النجم المضغوط مرئيًا لمراقب خارج أفق الحدث، وبالتالي سيظهر كثقب أسود. كان عالم الفيزياء الفلكية البريطاني روجر بنروز، الفائز الثالث بجائزة نوبل عام 2020، هو من أثبت رياضيًا أن النسبية العامة تنبأت بوجود ثقوب سوداء. لذلك، فإن إثبات الوجود المادي للثقب الأسود سيكون أقوى تأكيد على صحة النسبية العامة.

لكن كيف يمكننا رؤية الثقب الأسود إذا كان أسود؟ بالتأكيد، الثقب الأسود غير مرئي، لكنه كبير وثقيل للغاية، وبفضل كتلته الهائلة، فهو قادر على تعطيل واضطراب كل شيء في البيئة المحيطة به. لهذا السبب، اعتقد العلماء أنهم قادرون على العثور عليه من خلال مراقبة وقياس الاضطراب الذي يخلقه، أي آثار وجوده على كل شيء من حوله.

من الفرضية إلى الدليل

في أوائل الستينات من القرن الماضي، تم اكتشاف مصدر راديو فلكي جديد شديد السطوع يسمى 3C 273. كان أول ممثل لفئة جديدة من الأجرام السماوية: الكوازارات، وهي أجسام ذات مظهر شبيه بالنقاط مثل النجوم، ولكنها ساطعة مثل آلاف المجرات التي تحتوي على مئات المليارات من النجوم، والكوازارات بعيدة جدًا عنا، على حافة الكون المعروف. ما الذي يمكن أن يكون قادرًا على إنتاج مثل هذه الطاقة التي لا يستطيع العقل البشري حتى تصوّرها؟ لقد فكر العلماء في الثقوب السوداء الفائقة الموجودة في مركز المجرات البعيدة في المكان والزمان (لأن النظر بعيدًا في الفضاء، عندما يتعلق الأمر بالكون، يعني أيضًا النظر بعيدًا في الماضي). تسقط المادة الموجودة حول هذه الثقوب السوداء فيها، تشدها قوتها الجاذبة التي لا تقاوم، وتصدر هذه المادة نوعًا معينًا من الإشعاع، يمكن قياسه على جميع الترددات، مما يجعلها شديدة السطوع. لذلك، الثقوب السوداء ليست سوداء جدًا... ومع ذلك، حتى لو كانت الفيزياء المعروفة قادرة على تفسير إشعاع الكوازارات، فقد كانت هذه مجرد فرضية في ذلك الوقت. كانت هناك حاجة إلى دليل قاطع لتأكيد ذلك، مثل ملاحظة مباشرة، لكن هذا كان مستحيلًا نظرًا لبعد الكوازارات.

في سبعينات القرن الماضي، بدأ الاعتقاد بأنه إذا كانت الكوازارات عبارة عن ثقوب سوداء فائقة الكتلة في مركز المجرات الأبعد، وبالتالي في مركز المجرات الأولى التي تشكلت في الكون، فربما توجد ثقوب سوداء فائقة الكتلة أيضًا في مركز المجرّات القريبة منا، حتى لو كانت "مطفأة" قليلاً، فهي أقل سطوعًا، ربما بسبب التطور الزمني للكون وتشكيل المجرات. وإذن، لماذا لا ننظر أيضًا في مركز مجرتنا؟ هذا هو المكان الذي بدأت فيه المرحلة الأولى من رحلة جينزل ومعاونيه.



أندريا غيز

تشارلز تاونز

نحو كوكبة القوس

كانت الفكرة رائعة، لكن قولها أسهل من تنفيذها. في الواقع، تقع الأرض على أطراف المجرة ولرؤية مركزها، يجب أن تخترق رؤيتنا عدة طبقات من الغاز والنجوم. ولا تقدر على ذلك حتى أقوى التلسكوبات التي تعمل على ترددات الضوء المرئي، الذي تكون أعيننا حساسة تجاهه. كان من الضروري النزول إلى الترددات الراديوية والأشعة تحت الحمراء، أو الصعود إلى ترددات الأشعة السينية، وهنا جاءت التقنية التي توفر الأجهزة المناسبة للإنقاذ. من خلال توجيه التلسكوبات الراديوية في اتجاه كوكبة القوس، حيث يقع مركز المجرة، تمكن علماء الفلك من تحديد مصدر راديو مضغوط للغاية كان يسمى Sgr A *. بالقرب من هذا المصدر المضغوط، تم أيضًا اكتشاف انبعاث الراديو لسُحب غازية كبيرة تدور حوله. في هذه المرحلة، دخلت إلى المشهد مجموعة من علماء الفيزياء الفلكية بقيادة تشارلز تاونز (Charles H. Townes) عالم الفيزياء الفلكية الأميركي الحائز على جائزة نوبل في الفيزياء عام 1964 ومعلم جينزل. حيث كان تاونز قد طور نسخة ميكروويف من الليزر.

خلال حوار أجراه معنا في معهد ماكس بلانك، أخبرنا كيف أن زملاءه البارزين مثل نيلز بور (Niels Bohr)، الفيزيائي الذي تصور نموذجًا للذرة لا يزال يدرس حتى الآن في المدارس)، نصحوه بتكريس نفسه لشيء آخر، لكنه لم يستمع إليهم وحصل في النهاية على جائزة نوبل. حسنًا، تمكن تاونز وفريقه من قياس حركة السحب الغازية حول مصدر الراديو Sgr A *. من السرعة المدارية للغاز تمكنوا من قياس الكتلة المركزية التي تبين أنها تتراوح بين 2 و5 ملايين مرة من كتلة الشمس. كانت هذه الكتلة أكبر بكثير من مجموع كتل النجوم الموجودة في تلك المنطقة. كانت الكتلة الكبيرة جنبًا إلى جنب مع الانضغاط الشديد لمصدر الراديو المركزي، والتي تساوي حجم عملة يورو واحدة موضوعة على القمر، أول مؤشر ملموس لصالح وجود ثقب أسود هائل في مركز مجرتنا.

تكنولوجيا جديدة

وصلنا إلى عام 1992، وهو العام الذي تبدأ فيه المرحلة الثانية من رحلة جنزيل. قررت مجموعتان من علماء الفلك، بما في ذلك جينزل، الاستفادة من التكنولوجيا الجديدة التي تم توفيرها في ذلك الوقت، والاقتراب أكثر من مركز المجرة لمحاولة

مراقبة حركة النجوم حول المصدر المضغوط. في الواقع، منذ زمن كبلر، نعلم أن جسمًا يدور حول كتلة أكبر، مثل كوكب يدور حول نجم أو نجم حول ثقب أسود فائق الكتلة، يتحرك بسرعة أكبر كلما كانت المسافة أصغر بينهما.

أكدت ملاحظات جينزل وزملاؤه صحة قوانين كبلر أيضًا في هذه الحالة، وجعلت من الممكن حساب الكتلة المركزية التي تبين أنها من ثلاثة ملايين كتلة شمسية، متوافقة مع القياس الذي تم الحصول عليه من خلال قياس حركة الغاز. إذا ظلت الكتلة ثابتة عن طريق تقليل نصف قطر منطقة القياس، فيجب أن تكون كتلة مضغوطة حقًا.

عنقود نجمي

ومع ذلك، لا يزال من الممكن أن تكون هناك فرضيات أخرى إلى جانب الثقب الأسود، على سبيل المثال نظرية عنقود نجمي مضغوط. كان من الضروري الاقتراب منه، ولكن كيف؟

حدث ذلك في عام 2002 والسنوات التي كنت فيها طالبة دكتوراه في معهد ماكس بلانك. ركز جينزل ومعاونوه، بالإضافة إلى مجموعة منافسيهم، كل جهودهم على تحدٍّ جديد وهو الاقتراب من مركز المجرة ومراقبة الحركة المدارية الكاملة للنجم. لكن المشكلة تكمن في أن الأزمنة الفلكية أطول بكثير من الأوقات البشرية. يبدو أن السماء والكون، باستثناء الكواكب السريعة المعروفة منذ العصور القديمة، تظل ثابتة على مدى عمر الإنسان. لهذا تحدث أرسطو عن سماء النجوم الثابتة. لم يُفهم إلا لاحقًا أنه لا يوجد شيء ثابت وغير قابل للتغيير في السماء! لكن مع وجود الثقوب السوداء، فإن الأمور مختلفة. كتلها الضخمة قادرة على وضع كل شيء من حولهم في حركة سريعة، يمكن تقديره حتى في سياق الحياة البشرية المحدودة. لذلك، تمكن جينزل ومعاونوه بين عامي 2002 و2017 من مراقبة الحركة المدارية الكاملة لعدة النجوم والتأكيد، مرة أخرى، على وجود كتلة مركزية مركزة تساوي حوالي أربعة ملايين كتلة شمسية.

كان هذا ممكنا بفضل قفزة تكنولوجية جديدة، تتكون من تطوير البصريات التكيفية التي جعلت من الممكن الحصول على صور عالية الاستبانة في نطاق الأشعة تحت الحمراء.

في هذه المرحلة، كان هناك عدد قليل من الفرضيات البديلة عن وجود ثقب أسود فائق الضخامة في مركز المجرة، لكنها جميعًا غريبة جدًا، وحتى أكثر غرابة من فرضية الثقب الأسود نفسه، لكن العلماء لم يتوقفوا عند هذا الحد.

قال جينزل إن مركز المجرة أصبح الآن نوعًا من معمل الفيزياء. لا يستطيع علماء الفلك التعامل مع الأشياء التي يدرسونها كما يفعل علماء الأحياء أو الكيميائيون، على سبيل المثال، لذلك يتعين عليهم استخدام الإبداع والابتكار لإجراء "تجاربهم" التي هي عبارة أساسًا عن ملاحظات دقيقة وصريحة. أصبح مركز المجرة، بفضل تطور الأجهزة أيضًا، المختبر المثالي لاختبار النسبية العامة لأينشتاين بشكل نهائي، في بيئة غريبة تمامًا عن بيئتنا الطبيعية، والتي لم يتم اختبارها فيها أبدًا.

أينشتاين على صواب

انتقل جينزل وزملاؤه، في عام 2017، إلى المرحلة الرابعة من هذه الرحلة المثيرة التي استمرت 40 عامًا: قياس الانزياح نحو الأحمر بفعل الجاذبية لضوء النجوم التي تدور حول مركز المجرة. الانزياح الأحمر الجذبوي هو ظاهرة تنبأت بها نظرية النسبية العامة، حيث يتحول الضوء القادم من نجم، عندما يمر قريبًا جدًا من ثقب أسود فائق الكتلة، كما فعلت النجوم التي درسها جينزل، إلى اللون الأحمر، لأنه في محاولة للهروب من قوة الجاذبية الشديدة للثقب الأسود، فإنه يفقد الطاقة. ولكن، لإجراء هذا القياس، كانت الأداة المناسبة مفقودة. بينما النجم الذي تم اختياره للقياس كان يدور حول الثقب الأسود المزعوم، ابتكر جينزل وزملاؤه، بمساعدة المرصد الأوروبي الجنوبي (ESO)، أداة جديدة مناسبة لهذا الغرض: مقياس تداخل قادر على الجمع بين الضوء الذي تم جمعه بواسطة أربعة تلسكوبات قطرها 8 أمتار تشغلها ESO في تشيلي، لتعادل تلسكوبًا واحدًا قطره 100 متر. زادت هذه الأداة الجديدة من دقة الصور المجمعة بمقدار 10 مرات، مما سمح بالدقة اللازمة للقياس الذي كان يدور في ذهن جينزل وفريقه. عندما كان النجم المختار على وشك الانتهاء من مداره، واقترب من الثقب الأسود المركزي مرة أخرى، كان العلماء ينتظرونه بالأداة الجديدة. أكد قياس انزياح جاذبيته إلى الأحمر تمامًا أن أينشتاين كان على صواب مع نسبيته العامة قبل أكثر من مئة عام. ليس ذلك فحسب، بل كان من الممكن أيضًا التحقق من تنبؤ آخر لنظرية

أينشتاين، مبادرة شوازشيلد. وبالتالي، فإن النسبية العامة تظل صحيحة حتى في هذه البيئة القاسية. بفضل هذه القياسات، تم تحديد كتلة الثقب الأسود في مركز المجرة بدقة 1 في المئة، مما يؤكد قيمة أربعة ملايين كتلة شمسية.

في عام 2018، وصل علماء الفلك إلى حدود أفق الحدث من خلال قياس حركة النقاط الساخنة الناتجة عن إشعاع الإلكترونات المتسارعة التي تدور حول الثقب الأسود. أظهرت هذه القياسات أن هناك حقلا مغناطيسيًا قويًا في تلك المنطقة، ستكون خصائصه مثيرة للدراسة. ومع ذلك، لن يكون من الممكن المضي قدمًا، لأنه سيعبر أفق الحدث وينتهي في الثقب الأسود.

الكأس المقدسة للفيزياء

ولكن الرحلة بالتأكيد لن تنتهي عند هذا الحد. قال جينزل نفسه، في عرضه التقديمي في لقاء ريميني، إنه لا يزال هناك الكثير من العمل الذي يتعين القيام به في العشرين سنة القادمة. يمكننا محاولة البحث عن ثقوب سوداء أخرى في مركز المجرات الأقرب منا، مثل مجرة المرأة المسلسلة. سيكون من الضروري فهم دور هذه الثقوب السوداء الهائلة في تكوين المجرات وتطوراتها، وبالتالي في الكون بأكمله، حيث يبدو الآن واضحًا أن هناك علاقة تكافلية بين الثقوب السوداء والمجرات. ربما تؤدي دراسة هذه الثقوب السوداء أيضًا إلى تحديث النسبية العامة لدمج نظرية الكم أيضًا في نظرية واحدة، وهو طموح يمثل نوعًا من الكأس المقدسة للفيزياء.

إن ألغاز الكون لا حصر لها، ولدى جينزل الكثير من الإيمان بفضول الإنسان. واصفًا تجربته الشخصية مع البحث العلمي، قال إنه يشبه دخول غابة غير مستكشفة، حيث يمكنك رؤية أزهار جميلة. وبالتالي، يتم طرح المزيد والمزيد من الأسئلة، ويتم تطوير نظريات جديدة تولد أسئلة أخرى وبهذه الطريقة تستمر مسيرة الفيزياء والعلوم. قصة رحلة جينزل لاكتشاف الثقب الأسود في مركز المجرة هي رمز لمسار العلم كله، والذي يتم تتبعه دائمًا من خلال التقاطع المستمر بين التخمين العقلاني والخيال، والمواجهة المستمرة مع الواقع، والبحث الإبداعي عن أدوات للتفاعل مع هذا الواقع، حتى تتمكن من "التحدث إلينا". تمثل قصة هذه الرحلة أيضًا رمزًا لمدى أهمية التعاون بين الأجيال لنقل المعرفة المكتسبة لبعضهم البعض، من خلال التحلي بالصبر وإضافة كل قطعة خاصة بهم إلى فسيفساء قد لا يرونها مكتملة أبدًا.

أعتقد أن عالم الفيزياء الفلكية الإيطالي ماركو بيرسانيلي عبر عن مشاعر الجميع عندما تحدث، في تعليقه على قصة جينزل في لقاء ريميني، عن الدهشة التي تغمرنا بالنظر إلى أننا بشر، على الرغم من كوننا مجرد نقطة مجهرية في الكون، يمكننا فهمه.

قال أينشتاين، كما ذكر بيرسانيلي، إن أكثر الأشياء التي لا يمكن فهمها في الكون هي أنه قابل للفهم. وخلص بيرسانيلي إلى أن قصة جينزل تظهر أن الدراسة الدقيقة لا تتعارض بأي حال من الأحوال مع الجمال. في الواقع، إنها قادرة على جلب جمال جديد في أفقنا يثري الـ"أنا". لهذا السبب أعتقد أن البشرية لن تتوقف أبدًا عن النظر إلى السماء وطرح الأسئلة على نفسها.

كاتبة مستعربة من إيطاليا



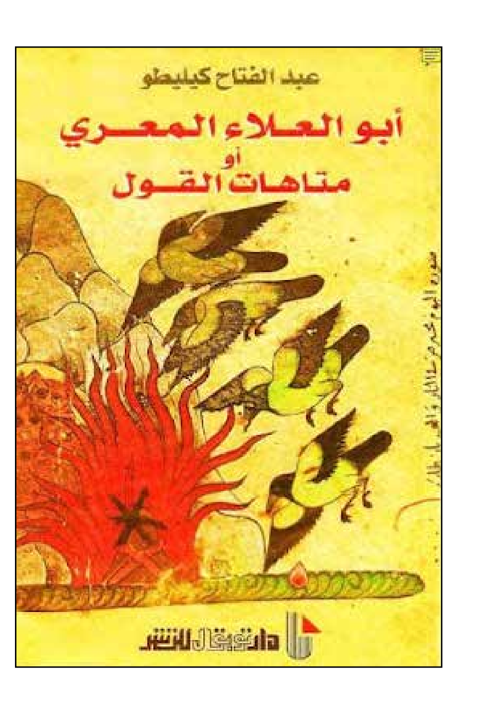
في متاهة أبي العلاء

غادة الصنهاجي

يراود قارئ المعري، حسب كيليطو، انطباع بمتابعة تقلبات فكر منفتح على جميع الافتراضات؛ فهو شاعر في توتر دائم، وصراع مستمر بين منزعين متناقضين هما الرغبة في الكلام والرغبة في الصمت.. لا نجد عند المعري حنينا إلى ماضيه، ولا توقا إلى آتٍ محتمل، هو شخص ضرير، نباتيّ الطعام، مائل إلى كره البشر، مترفّع عن التكريمات، رافض للعطايا والهدايا والصلات، يعيش منزويا في بيته، منعزلا عن العالم، منطويا على نفسه، يكره إنجاب الأطفال ولا يغفر لوالديه جناية ولادته ■

في متاهةِ أبي العلاء

غادة الصنهاجي



قبل أن يخصّص عبدالفتاح كيليطو كتاب "أبوالعلاء المعري أو متاهات القول" (دار توبقال، الدار البيضاء، 2000) لهذا الشاعر العربي الذي عاش بين القرن العاشر والقرن الحادي عشر الميلاديين، أفرد مكانة كبيرة للأديب الجاحظ من القرن التاسع الميلادي في كتاب آخر عنونه بـ"الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية"، (ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي، دار التنوير للطباعة والنشر ببيروت والمركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، الطبعة الأولى 1985). كما جاءت روايته المنشورة حديثا بعنوان "والله إن هذه الحكاية لحكايتي" (منشورات المتوسط، إيطاليا، 2021) لتحتفي بأبي حيان التوحيدي، أبرزِ كُتاب وفلاسفة القرن العاشر الميلادي..

لكن ما الفائدة من قراءة القدماء؟ سؤال سبَقنا إليه الكاتب عبدالفتاح كيليطو في كتابه "في جوّ من الندم الفكري" (منشورات المتوسط، إيطاليا، 2020)، وخصصّ للجواب عنه فصلا عنونه "لهذا نقرأ الأدب الكلاسيكي" (نفسه، ص.59)، موضّحا الواجب قراءته من الأدب العربي ومؤلفاته الأساسية التي لا غنى عنها والتي لا يجوز للأديب المبتدئ أن يتجاهلها؛ لأنه بالاطلاع عليها يطوّر معرفته باللغة وبالأدب وبفن الكتابة، وبالتقصير في قراءتها يغدو أديبا ناقصا.

في الفصل نفسه من الكتاب سالف الذكر، يحكي لنا كيليطو قصة لقائه بالأدب العربي في المدرسة، وهو ما يسميه لقاءً مع اللغة العربية، وأول خطوة في حقل الأدب.

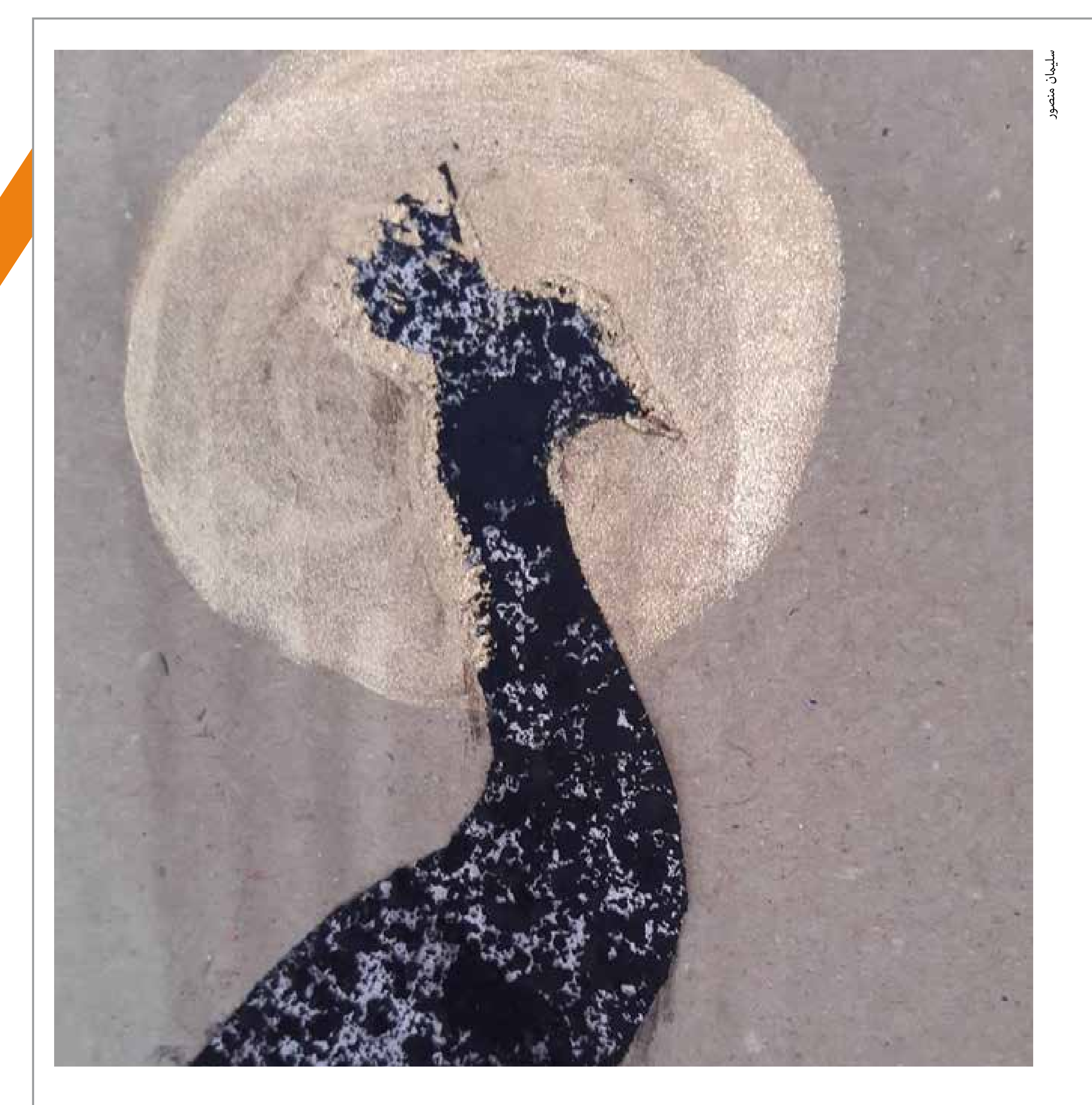
لقد تلقى كيليطو، وعمره عشرُ سنوات أو إحدى عشرة سنة، أبياتا شعرية مبهرة لأبي العلاء المعري من ديوانه "سَقْطِ الزَّند"، وجُلها أبيات مُختارات قدّمها المعلمون للتلاميذ كمثال يُحتذى به، دالةً على فخر وسمو الشاعر المعري القائل معتدا بنفسه: "وقد سار ذكري في البلاد، فمن لهم بإخفاء شمس ضوؤها متكامل".

والقائل أيضا:

"وإني وإن كنت الأخير زمانُه لآت بما لم تستطعه الأوائل".

وكما أتى المعري في زمانه بفن شعري أصيل وجديد، سابقا أسلافه بمعنًى ما، فكيليطو يرى "من واجبنا أن نعتني بمن سبقونا، بأسلافنا... أكبر احترام لهم ألا ننساهم وأن نستمر في الحديث إليهم" (في جو من الندم الفكري، م. س، ص 65).

بعد هذه التوطئة الموجزة، نعود إلى كتاب "أبوالعلاء المعري أو متاهات القول". يفسر عبد الفتاح كيليطو عنوانَ هذا المؤلَّف في كتاب "كيليطو موضع حوارات" لأمينة عاشور، قائلا "إن القراءة للمعري عبارة عن سير في متاهة، فلا خيط يهدينا في تقصّي أعماله المتعرّجة، المليئة دروبا مغلقة، وانعراجات مفاجئة، ومسارات مضللة. لا أبواب للخروج: فما إن نتوهم أننا اهتدينا إلى الطريق، حتى نجد أنفسنا في طريق أخرى تسير في اتجاه معاكس، وتؤدي بنا بعيدا. وهكذا، نظل ندور في حلقة مفرغة في مواجهة كثير من العراقيل. في بعض الأحيان، يخلف لدينا المعري الانطباع بأنه يضل هو أيضا الطريق، على غرار القارئ" (أمينة عاشور، كيليطو موضع حوارات، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ص 57، دار توبقال، 2017).


سليمان منصور

يراود قارئ المعري، حسب كيليطو، انطباع بمتابعة تقلبات فكر منفتح على جميع الافتراضات؛ فهو شاعر في توتر دائم، وصراع مستمر بين منزعين متناقضين هما الرغبة في الكلام والرغبة في الصمت.. لا نجد عند المعري حنينا إلى ماضيه، ولا توقا إلى آتٍ محتمل، هو شخص ضرير، ناباتئٌ الطعام، مائل إلى كره البشر، مترفّع عن التكريمات، رافض للعطايا والهدايا والصلات، يعيش منزويا في بيته، منعزلا عن العالم، منطويا على نفسه، يكره إنجاب الأطفال ولا يغفر لوالديه جناية ولادته.

يقول كيليطو في فصل "الفستق" من كتاب "أبوالعلاء المعري أو متاهات القول"، "طيلة حياته لعب المعري بفستقة، ظل يقلبها ويديرها بين أصابعه متسائلا هل تتضمن ثمرة أم لا؟" (عبد الفتاح كيليطو، أبوالعلاء المعري أو متاهات القول، ضمن حمّالو الحكاية، الأعمال الكاملة، الجزء

الرابع، ص.103، دار توبقال للنشر 2015).

لقد عُرفت بلدة المعرة بجودة فستقها؛ لكن ابنها المعري لم يكن يرى فيه إلا فاكهة للتسلية، لعبة تافهة وأملا خادعا، من يكسر فستقة لا يدري هل هي فارغة أو ملآنة، ومنذ سقطت الفستقة بين يديه وهو في شك وارتياب.

في فصل "جنون الشك" من الكتاب نفسه، يتساءل كيليطو: ما هو يا ترى اعتقاد أبي العلاء؟ متعقبا سرّه المتماهي مع حقيقتِه التي يرفُض الكشف عنها (نفسه، ص 119).

يقول المعري (973 م - 1057 م) في ديوانه اللزوميات: ولديّ سرّ ليس يمكن ذكره يخفى على البصراء وهو نهار.

كتابات المعري معقدة وقابلة لتخريجات وتأويلات عديدة، وهي كتابات يصعب على قارئها أن يتبين من الكلام الوارد فيها ما يؤكد أو ينفي مزاعم خصومه وتهممهم وأحكامهم؛ فهم ما فتئوا يحمِلون كلام المعري على غير المعنى الذي قصده مهما احترس من سوء فهمهم له، وما انفكوا يتحاملون عليه برميه بالزندقة والإلحاد وسوء العقيدة ولتحقيق غايتهم عمدوا إلى وسيلتين هما: الانتحال والتأويل المتعسّف للكلام.

يطلعنا كيليطو على جملة من متاهات القول عند المعري، الشاعر الذي يجد الكلام خطيرا قد يؤدي إلى الحتف؛ فهو يتكون من عبارات مجازية مبنية على الغموض والإبهام، لأن الإفصاح عنده لا يعني بالضرورة الوضوح والشفافية، كما أن اللسان أرعن لا يقبل النصح ولا يستسيغه، حرب ضروس مع ما تجوز كتابته وما لا ينبغي قوله، وهو ما يحول دون فطنة المتلقي إلى صحة تعبير القول عن اعتقاد القائل، وصعوبة إدراك المسافة الموجودة بين ما يصدر عن اللسان وما يعتمل في الطَوية.

إن المعري صاحب الهواجس والأقوال الجريئة والملتبسة يُرى أحيانا مؤمنا يُبطن إيمانه ويُظهر كفره، وأحيانا أخرى يُحوّل الخطاب إلى لغز يتعذر فكه؛ ما يجعل "نظرية المعري في القول تؤدي في نهاية الأمر إلى التحفظ من كل خطاب، سواء أنبأ عن اعتقاد صحيح أم عن اعتقاد فاسد" (أبوالعلاء المعري أو متاهات القول، م. س، ص141).

لقد كتب المعري "رسالة الغفران"، واصفا في هذا الكتاب مشاهد من الجنة والنار، مستحضرا الآخرة والمصير بعد الموت ونوع المآل، فردوس أم جحيم، يختلف مأوى الشعراء تبعا لبراعتهم في الشعر أو خلاصا يتم ببيت شعري واحد.

في ما يتصل بـ"رسالة الغفران" نقرأ لكيليطو من كتابه "أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية"، "إن رسالة الغفران قد أصبحت مثيرة للفضول منذ أن اعتبرت أحد المصادر المحتملة لـ"الكوميديا الإلهية"... إننا نقرأ للمعري وأعيننا على "دانتي"، نبحث عن دانتي في كتاب المعري... ليس بعيدا عن الصواب كل البعد القول بأن المعري قد تأثر بدانتي، حتى وإن كان قد عاش أربعة قرون قبله... إن دانتي قد خدم الرسالة، وأتاح لها فرصة الوجود بأن جعلها مرئية. والأدب الذي لا يستدين أو الذي لم يعد يفعل ذلك أدب محكوم عليه بالموت" (أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية، ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي، صدرت ضمن جدل اللغات، الأعمال، الجزء الأول، ص.197، دار توبقال للنشر 2015).



الفساتين تملأ الخزانة

النقد الاجتماعي في قصص "الخروج من قبو الميتافيزيقا" للمصرية عبير نعيم

حسن الحضري

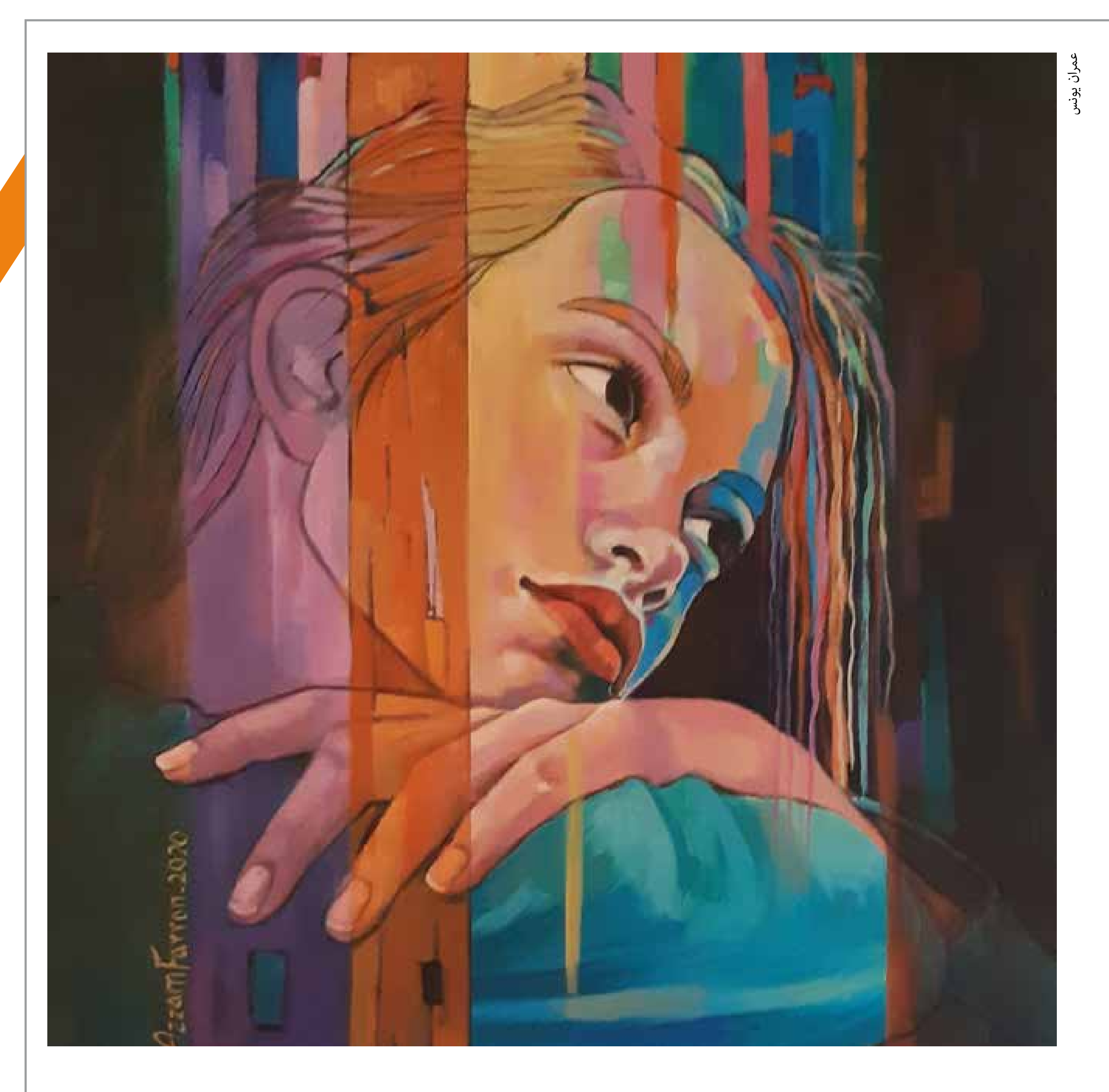


في مجموعتها القصصية «الخروج من قبو الميتافيزيقا»، نجد عشر قصص للكاتبة المصرية عبير نعيم، اختارت عنوان إحداها علَمًا على المجموعة؛ لتنطلق منها إلى الهدف الرئيس لها؛ وهو نقد بعض الظواهر الاجتماعية السلبية السائدة في بلداننا العربية والإسلامية؛ وتبدأ الكاتبة أولى قصصها - وهي التي تحمل عنوان المجموعة - بِعرضِ تفاصيل دقيقةٍ للحظات خروج الإنسان من رحِم أمه، نقيًّا لا يعرف الشَّر، وبذلك تمهِّد الكاتبة للوصول إلى مغزاها؛ وهو عَرضُ التَّطوُّر الذي يصل إليه الإنسان بعد أن يخرج من ذلك المخرج الحصين، إلى عالَم البشر بما فيه من ملوِّثاتٍ تقضي على فطرته.

تقول عبير نعيم «تبدو كل أنواع المعرفة معطَّلة عندي داخل هذا الرَّحِم الضَّيِّق في عمق فجوة حالكة... أدوات الخطيئة معطَّلة إلى حين خروجنا من تلك الفجوة الآمنة»، ثم تصف شوقها إلى الخروج من هذا العمق «الحلم الأوحد الذي يراودنا هو حلم الخروج... أقاتل من أجل القدوم وكأني أتوق للعذابات المجهولة»، وهي هنا تعرِض هذه الأفكار بطريقة استدعاء الماضي؛ فالإنسان في رحِم أمه لا يدرك شيئًا من ذلك، وإنما تُصوِّر الكاتبة تسلسل الأحداث وتَتَابُعَها.

ثم تصف حالها لحظة ميلادها «لا شيء سوى بكائي يؤنسني... فالليلة الأولى في الحياة تشبه في قسوتها الليلة الأولى في العالم الآخر».

وبعد أن وُلِدتْ وذاقت طعم الحياة؛ بدأت تستكشف ما حولها في هذا العالم الذي جاءت إليه «غريزة الحياة تدفعني للفضول على اكتشاف الوجود من حولي، نظرتُ خارج القبو، فوجدتُ قرصًا مضيئًا يملأ الكون بشعاع أصفر..»، وهي تقصد قرص الشمس، الذي تُغرَم به وتغار عليه؛ ومن هنا تدخل الكاتبة إلى أولى الظواهر الاجتماعية التي تناقشها في هذه المجموعة؛ حيث تسيطر الأنانية على بطلة قصتها، التي لا تريد أن يتمتع بضوء الشمس ودفئها أحدٌ سواها، ويُفْضِي بها الأمر إلى الهروب كما تقول عبير نعيم في قصتها "أعمار الموتى"، «أهرول بقدمٍ حافيةٍ ناحية اتجاهٍ مجهول»، ذلك المكان الذي تُقابل فيه جماجم الموتى، وتتكلم معها، وتستقي منها النصيحة «لا خلاص من هذا العالم المادي إلا عندنا»، وتلتقي وسط هذه الجماجم بجمجمة أمها، التي تخبرها «أنا هنا على ما يرام، لا يقلقني سواك يا ابنتي»؛ وكذلك يكون الأمر؛ فالأموات قد عرفوا مصيرهم؛ انتهت أعمالهم، وينتظرون حسابهم، أما الأحياء فما زالوا أسارى في قفص الحياة الدنيا، وقد فطنت الفتاة إلى ذلك، فصحَّحت فِكرَها «تصورتُ وقتها أنهم هم المحبوسون وليس أنا، لكنهم يعرفون أكثر عن الحقائق التي لا أدركها أنا هنا».



عمران يونس

ثم تصل إلى جمجمة أبيها، وأثناء حوارها معه تجد شعاع الشمس يداعب جسد أمها، فتشفق على أبيها من رؤية ذلك المشهد، فتحمل عظامه بعيدًا، ثم تخبره بالسبب، فيجيبها «لقد تحرَّرنا من شهوة الجسد، وخلعنا الجسد أداة الخطيئة، عندنا لا مجال للخيانة أبدًا»، فما زالت ترى أن مداعبة الشمس لغيرها خيانة من الشمس، وأن سكوت أمها على مداعبة الشمس لها؛ هي خيانة لأبيها.

ثم تنتقل الكاتبة إلى "كتلةٍ" من الظواهر الاجتماعية (المريضة)، في قصتها "جزء من اليقظة"، فتعرضها بشكلٍ مكثَّف، على سبيل النقد، ويأتي ذلك العرض على لسان بطل قصتها، وهو رجلٌ ميتٌ يعرض أحداث يوم وفاته، كما عرضت بطلة أولى قصص هذه المجموعة أحداث يوم ميلادها.. يقول (الميت): «كنت أتناول طعام الفطور، وفجأة وقعتُ على الأرض... أحضرتْ زوجتي جارتنا الكبيرة في السن، لديها ما يكفي من الخبرة أن تعرف إن كنت ميتًا أم لا، فجاءت تقلِّب في جسدي يمينًا ويسارًا، وتفتح عينيَّ ولكن بلا جدوى، بلَّغتْ زوجتي أني فارقت الحياة»، فهو رجل فقير معدم، لا يجد أهله ما يدفعونه للطبيب، فجاؤوا بجارتهم العجوز.. ثم يذكر (الميت) انتقاله إلى مقبرته «كان الوقت من منزلي إلى المقبرة عدة ساعات، ولكن لا أعرف كم من الوقت سأقطعه وأنا ميت»، وبينما هو في هذه الحال يتمنى لو كان صديقه المقرب (بهجت) معه، ثم يستدرك فيقول «ولكن

لا أظن أن أحدًا سيلبِّي دعوتي إلى هنا»، وبينما هو كذلك إذْ يشعر بتيارٍ بارد داخل الصندوق الخشبي الذي يحملونه فيه، فينظر، فيجد أنه ثقبٌ صغير، فينظر منه ليرى ما يحدث حوله «وجدتُ عددًا قليلًا من المشيِّعين لجنازتي، أولادي يحملقون في دهشة، زوجتي تقف بعيدًا كأنها خائفة من عدوى الموت، أبواب الدكاكين القديمة مفتوحة كما هي بلا زبائن، وأصحابها يجلسون أمامها كالتماثيل»، ونلاحظ في هذه القصة دقَّةً في الوصف وتكثيفًا، وتفصيلًا يوضح طبيعة ذلك المكان الذي كان يسكن فيه، والفقر المقذع الذي يعاني منه السكان، حتى أنَّ أُسرته لا تستطيع قضاء دَيْنه الذي تركه عبئًا عليهم بعد موته «عم موريس صاحب محل الملابس المستعملة يُغرقني بوابلٍ من السُّباب لأني متُّ قبل سداد الدَّين الذي له عليَّ، لكنه شعر بالإحباط، فعاد يشاكس مع زبائنه لإقناعهم من جديد أن بضاعته جديدة»، وانتباه الكاتبة إلى تفاصيل كبضاعة (موريس) المستعملة، التي يحاول بيعها للزبائن باعتبارها جديدة؛ يُضْفي مصداقية، وتصويرًا حقيقيًّا للواقع المؤسف الذي تعيشه مجتمعاتنا.

وكذلك انتباهها إلى تفاصيل الشوارع والطرقات «الوجوه شاحبة على المقاهي المطلَّة على شارع ضيِّق متَّسخ... وها هو الشحاذ يجلس في منتصف الطريق بملابسه المزقة، يمدُّ يده للمارَّة ولا أحد يعطيه قرشًا واحدًا»؛ هذا كله يجعل الصورة أكثر وضوحًا، ويساهم مع العناصر الأخرى في تشكيل الواقعية المطلوبة، التي تجعل القارئ أكثر انسجامًا، وإدراكًا للموقف، وقابليَّة للنصيحة التي تريد أن تقدِّمها الكاتبة.

نعود إلى الميت، فنراهم يمرُّون بجنازته من أمام مدرسته، فيتذكر كيف كان موهوبًا في الرسم، ثم حين طلب مدرس الرسم من التلاميذ أن يرسموا الفاكهة المفضلة لديهم «ولأني لا أعرف الفاكهة؛ ذهبت إلى بائع الفاكهة، فأعجبت بنوعٍ عرفت من البائع أن اسمه تفاح... أرسمها جيدًا، ولكن رسمتها مقضومة، وسألني المدرس: لماذا مقضومة؟ فأجبته: لأنني كنت أتمنى أن أتذوق طعمها»، ثم يذكر كيف طرده المدرس من الحصة مراتٍ لأنه لم يحضر أدوات الرسم، ثم طُرِد من المدرسة نهائيًّا لأنه لم يستطع سداد مصروفات المدرسة؛ وهذا ملمح جديد من ملامح البيئة المحيطة به، التي تعرضها الكاتبة بمهارة.

ثم يمرُّون به من أمام الحانة القديمة، فيرى صديقه "بهجت" غارقًا في فعل المنكرات، ثم تلفِت نظره من داخل الصندوق فتاة فاتنة، تتبادل هي وشيخ كبير قبلاتهما أمام المارَّة، بعد أن أغراها بالمال، وهنا يتمنى لو كان حيًّا ليحتفل معهما، غير أنه يفاجأ حين تستدير الفتاة بوجهها ناحية فتحة الصندوق؛ أنها ابنته «الغضب يحرق أعصابي، أحاول الخروج من الصندوق لأقتل هذا الرجل الذي غرَّر بابنتي وجعل منها فتاة ليل»؛ ونلاحظ هنا التناقض في شخصية هذا الرجل (الميت)؛ فهو حين رأى تلك الفتاة وما تفعله من منكرات؛ تمنَّى أن يشاركها ولمَّا عرف أنها ابنته؛ تغيَّر حاله وتمنَّى الانتقام ممن جعلها كذلك، فكأنَّ الله عاقبه ببنتِه.

ثم بدأ يتذكر «فساتين ابنته التي كانت تملأ الدولاب، والمساحيق التي كانت تضعها بكثرة، وتأخُّرها حتى منتصف الليل عن البيت»، فعرف أن الذنب ذنبه؛ لأنه أهمل تربيتها، وقصَّر في توعيتها، وترك لها الحبل على الغارب كما يقال.

وتنتقل الكاتبة إلى عرضِ موقف آخر، هو تتِمَّةٌ لدور ابنتِهِ (فتاة الليل)، فبينما هو يفكر في حالها وما آلت إليه؛ إذْ يسمع صراخ امرأة وأطفال، فينظر «إنها زوجتي وأولادي.. مشاجرة مع صاحب المنزل، يرمي بأثاث منزلي القديم المكسور إلى الشارع، ويطرد عائلتي لأنهم لا يملكون مالًا لدفع الإيجار»، وهذا من المواقف الحياتية الواقعية، وظاهرة من الظواهر السيئة في مجتمعاتنا؛ وممَّا زاد الألم والأسى عند ذلك (الميت) أنه في خضمِّ ذلك كله يرى بائع الخبز يضرب ابنه الصغير حتى يسيل منه الدم، ويسترد منه رغيفًا كان قد سرقه أثناء انشغال البائع بمشاهدة مشاجرة أمه، ثم تجري ابنته بملابسها العارية القصيرة: «أمي.. أمي؛ لقد أحضرت لكما النقود»، فكأنَّ هذا هو دورها في هذه القصة.

ويستمر (الميت) في متابعة أسرته، ويشاهد ابنه وهو يقضم تفاحة قد سرقها من بائع الفاكهة «سيقضم التفاحة ولن يحتاج إلى رسم تفاحة مقضومة، ولن يسخر منه العالم بعد الآن»؛ فقد استراح الآن بعد أن رأى ابنه أفلت من إحدى المشكلات التي كان يعيشها أبوه.

وفي قصة أخرى عنوانها "مذكرات فأر" تتناول الكاتبة قضية التفاوت الطبقي بين الزوجين، من خلال قصة رجل فقير تزوج امرأة من أسرة ثرية، وكانت هي صاحبة الكلمة في أسرتهما الجديدة، التي عاشت فترة مستقرة الحال، إلى أن وقع زلزال سنة ألف وتسعمئة واثنتين وتسعين، فمات أحد أبنائهما في ذلك الزلزال إثْر تهدُّم منزلهم، ثم بدأت الأمور تسير في اتجاه آخر؛ حيث ينتقلون إلى بيتٍ آخر في منطقة



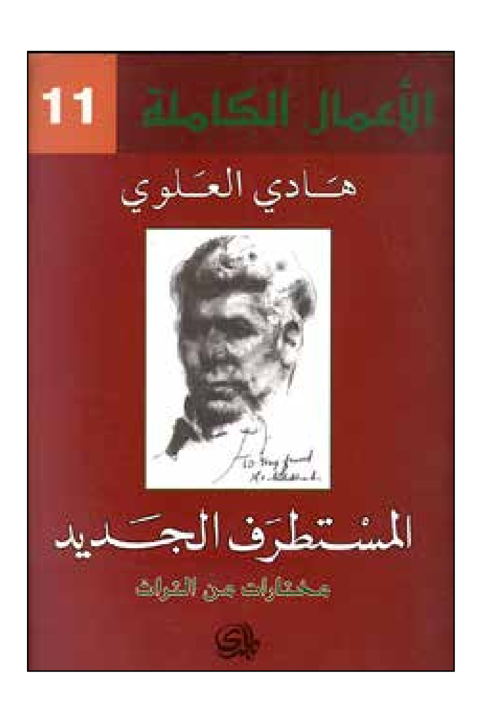
عشوائية، لا تطيقها الزوجة، فتخلع زوجها، ويذهب بعض الأبناء مع الأم، ويبقى الآخرون مع الأب، فتعاقبهم الأم بالامتناع عن زيارتهم، وتصبح الحال كما تصوِّرها الكاتبة على لسان أحد أبناء تلك الأسرة «تباعدت بيننا المسافات الطبقية، كما تباعدت المسافات الفكرية»، فيصبح الأبناء كأنهم من أسرتين مختلفتين.

أما في قصتها "الهروب عبر البُعد الرابع" فتناقش الكاتبة ظاهرة حب النسيان، والهروب من الواقع، فتعرِض بعض متاعب الحياة، التي تريد بطلة قصتها التخلص منها، فتذهب إلى مدينة النسيان؛ حيث تجد «كل أهل المدينة أعمارهم واحدة، لا يعرف أحدٌ الآخر، ذاكرتهم ممحاة، يعرفون فقط أسماءهم»، حتى إن الفتاة التي تعرَّفت عليها هناك، كانت تنساها بعد أن تقوم من عندها، فتضطر إلى أن تعرِّفها بنفسها من جديد في كل مرة تجلس إليها، وكان لهذا النسيان أثر سيئ على تلك الفتاة، التي «دخلت حديقة القصر لتقطف منها الورد، فقتلها الحراس؛ لأنهم لم يتذكروها»، ومع الصباح الجديد تسقط حادثة القتل من ذاكرتهم، حتى إن تلك الفتاة ضحيَّة النسيان «لم يبكِها أحد، لم يبكِها حتى وردُها؛ لأنه هو الآخر من مدينة النسيان»، حتى البطلة نفسها حين تعرفت على الطفل (رابح) بائع الحلوى؛ نسيت به (خالدة) بائعة الورد، ولكنه أيضًا مثل (خالدة) ليس له ذاكرة، فتعود به البطلة إلى مدينتها التي جاءت منها، وهناك تظهر المفاجأة «ومجرد أن وطئت قدمنا الحيِّز القديم؛ وجدته الشخص الذي أحببته وتركته في هذا التقويم القديم الموحش»، فالإنسان لا يستطيع بالنسيان أن يهرب من واقعه؛ بل نسيانه ذلك ما هو إلا خطوة من خطواته التي تقوده إلى ما يهرب منه.

كاتب من مصر

تراثنا المستبد

مخلص الصغير



لا يكاد المستبد يحكمنا فقط، بل هو يقيم في ذاكرتنا، ويرقد في لاوعينا. ويحفل تراثنا العربي بالكثير من المقولات والحكايات التي تكتب سيرة الاستبداد العربي عبر التاريخ. يستوقفنا في هذا الصدد العمل "الجبار" الذي قام به الكاتب العراقي الراحل هادي العلوي، في كتابه الأخير "المستطرف الجديد". لاحظوا أن ذهني قد انصرف إلى كلمة "جبار"، لوصف هذا العمل، وهي عبارة تؤكد حضور المستبد و"المتجبر" و"الجبروت"، حتى في تعبيراتنا اليومية.

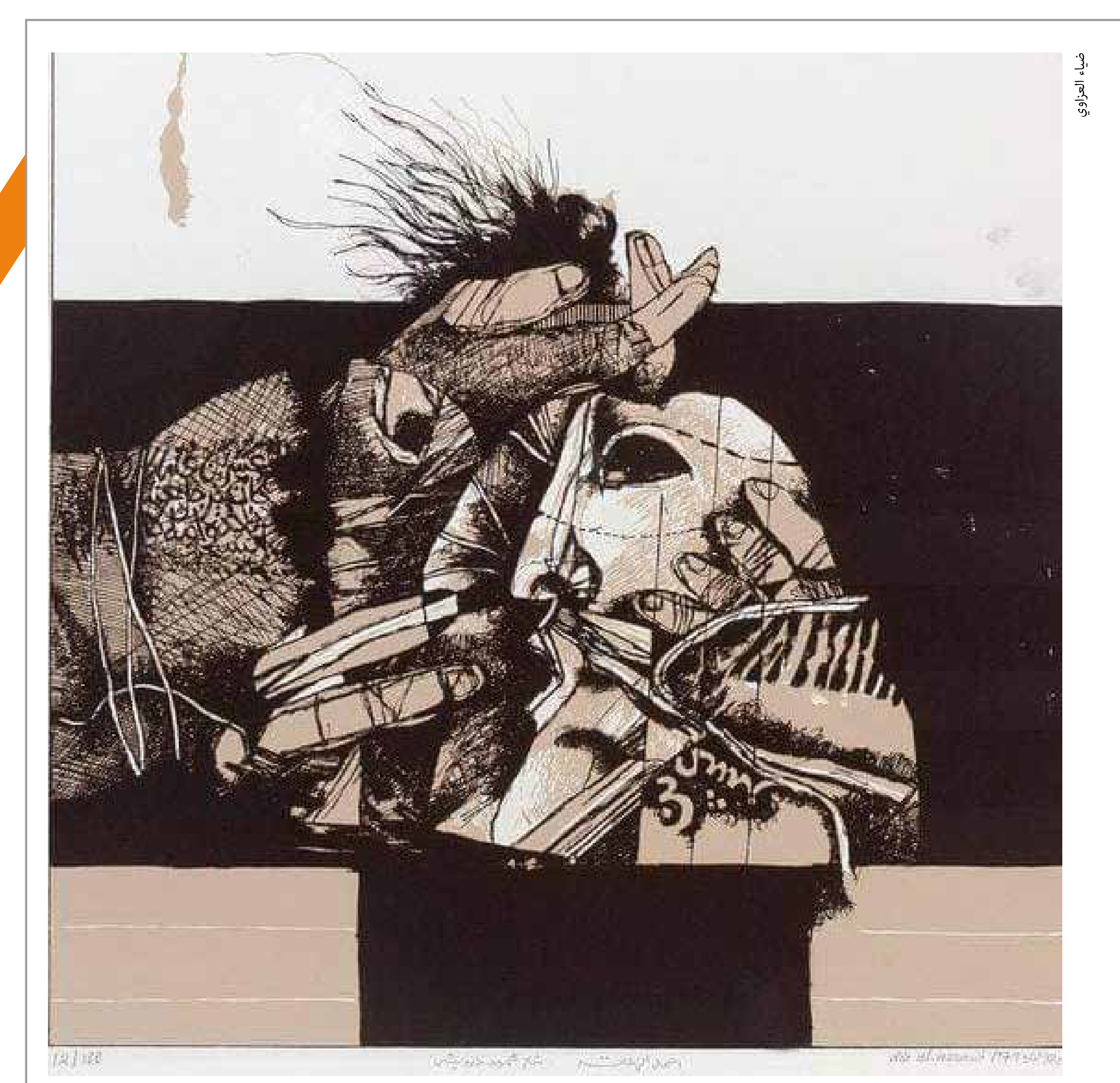
يتقاطع "المستطرف الجديد" مع كتاب قديم لشهاب الدين الأبشيهي، وهو "المستطرف من كل فن مستظرف". مثلما يتقاطع معه في بعض الفصول التي أورد فيها الأبشيهي قصص الملوك والوزراء والولاة والقضاة العرب.

كانت القراءة السياسية للتراث العربي في تجربة المفكر والمناضل الشيوعي العراقي حاضرة في كتاب "المستطرف الجديد". وقد غدت طبائع الاستبداد معيار الاختيار في هذا الكتاب، إضافة إلى السخرية من الأنظمة والحكام، باعتبارها مدخلا نقديا في هذه المختارات. ويشدد هادي العلوي على هذا الوعي النقدي الموجه لاختياراته، حين يؤكد "أما معيار الانتقاء فقد سعيت إلى جعله انتقاديا". وهذا ما لخصته مقدمة الطبعة الأولى، وعنوانها "نصوص تراثية منتقاة بمعيار نقدي معاصر". وذلك بالنظر إلى "ما يفرضه التراث من امتدادات معاصرة"، كما جاء في مقدمة الطبعة الثانية. أو بالنظر إلى ما تفرضه علاقتنا بالتراث، وأهمية "جعله معاصرا لنا"، كما نادى بذلك الراحل محمد عابد الجابري.

الاختيارات، أو الأنطولوجيا، كما عرفتها حركة التأليف الإنساني، لم تكن تسلم من خلفيات صاحبها وذائقته وتصوراته ومواقفه الخاصة. ولذلك، كانت الإضافة التي يقدمها هادي العلوي ترتبط بالطابع السياسي للنصوص المختارة، والعمق النقدي الذي تتميز به هذه النصوص، وهي تحاول أن تقدم لنا أصول الاستبداد والحكم في التاريخ السياسي العربي.

الفرد والأمير

يمتد الكتاب على مدى 576 صفحة، وهو ينفتح على خمسة أبواب موضوعاتية: باب في السياسة ونحوها، وباب في مواد علمية فلسفية، وباب في مسائل أخلاقية، وآخر في الحب والمرأة، وأخير في المنوعات.



ضياء العزاوي

أما السياسي فيحظى عند صاحب هذه الاختيارات بأولويتين، أولوية التقديم، حيث يتصدر باب السياسة هذا الكتاب، وأولوية الاهتمام، حيث استغرق باب السياسة أغلب صفحات الكتاب. وأكثر من ذلك، لم تخل الاختيارات، في الأبواب الأخرى، من خلفية ورؤية سياسيتين لقضايا الأخلاق والفلسفة والمرأة. كما ضم الكتاب مجموعة من الرسائل التراثية النادرة.

في فقرة بعنوان "تشريع الاستبداد"، ينقل العلوي عن ابن الأثير كلمة لعبدالملك بن مروان، يقول فيها "ألا وإني لا أداوي هذه الأمة إلا بالسيف حتى تستقيم لي قناتكم. والله لا يأمرني أحد بتقوى الله بعد مقامي هذا إلا ضربت عنقه". وينقل عن الطبري قول ابنه الوليد "أيها الناس! من أبدى لنا ذات نفسه ضربنا الذي فيه عيناه. ومن سكت مات بدائه". فهكذا، يتوارث حكام العرب، عند هادي العلوي، قيم الاستبداد والسطوة والسلطان، فمن تكلم ولغا مات بكلامه، ومن سكت مات بدائه.

وعن توارث السلطة والاستبداد، يختار العلوي من كتاب "أنساب البلاذري" فقرة عنونها بـ"ديمقراطية السيف"، عندما عرض معاوية بيعة يزيد ابنه وليا للعهد، "فكثر الأخذ والرد، وانقسم الناس بين مؤيد ومعارض، فقام واحد وخطب قائلا: أمير المؤمنين هذا، وأشار إلى معاوية. فإن مات فهذا، وأشار إلى يزيد. فمن أبى

فهذا، وأشار إلى السيف. فقال له معاوية: اجلس فأنت سيد الخطباء". ومن "تاريخ الخلفاء" للسيوطي، ينقل العلوي عن الخليفة المنصور قوله "إذا مد عدوك إليك يده فاقطعها، فإن لم تستطع فقبلها". وإذا كانت تلك صفات الملوك والخلفاء والسلاطين، فقد اختصر الكتاب صفات الوالي في قولة وردت في كتاب "الأغاني" أن الرشيد سأل شخصا عن طباع الوالي الذي يحكمهم باسمه، فأجاب "يقبل الرشوة ويطيل النشوة ويضرب بالعشوة".

ويبدأ تأصيل الاستبداد في هذه الاختيارات مع قول الثعالبي في "لطائف المعارف" إن "أول ما ظهر من الظلم في أمة محمد قولهم: تنحَّ عن الطريق. يقصد إخلاء الطريق وإيقاف الحركة عند مرور المسلمين".

القرد والوزير

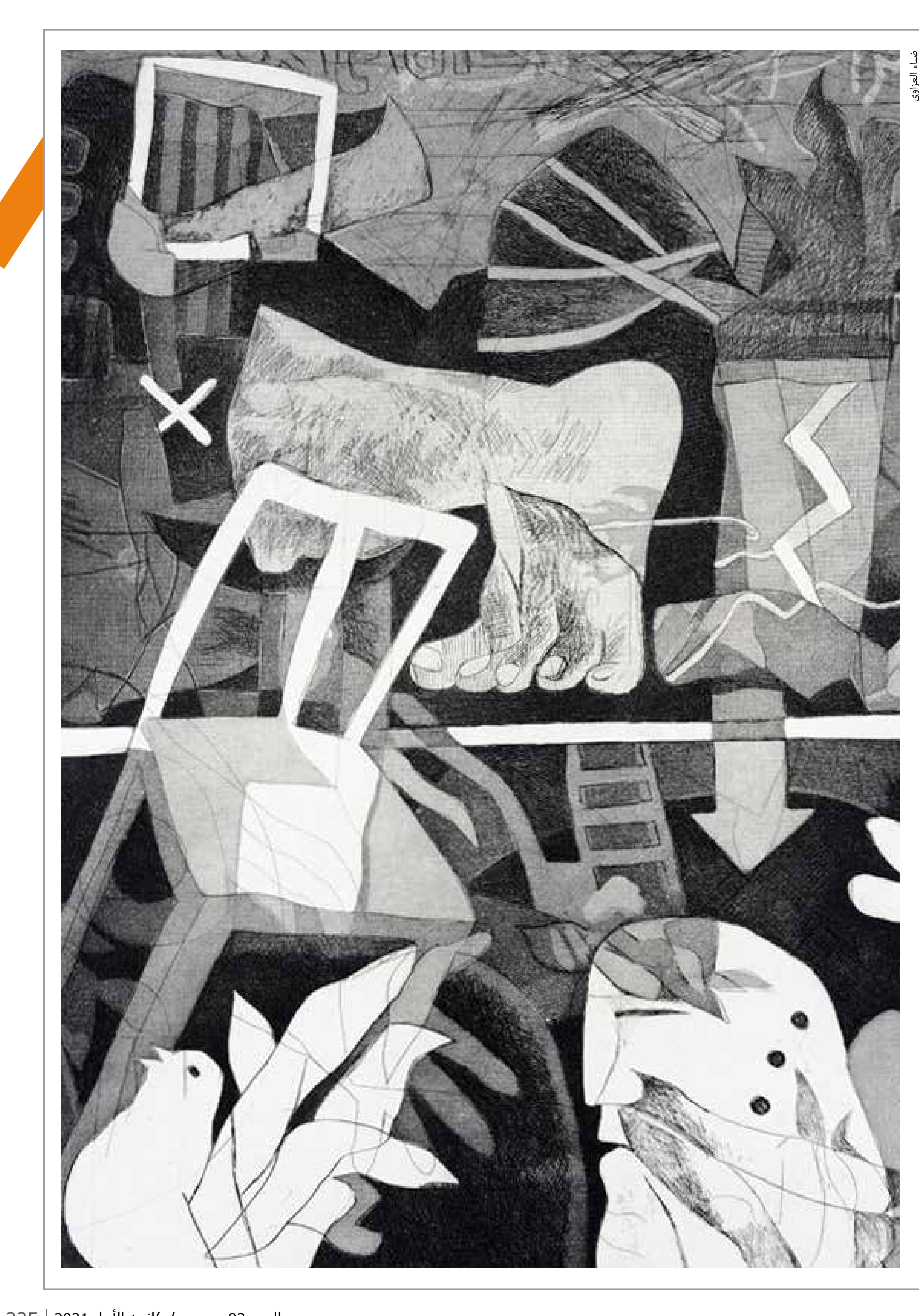
إضافة إلى هذه الخلفية السياسية التي تحضر في مستطرف هادي العلوي، معيارا للاختيار، تحضر السخرية معيارا آخر، يمنح هذا الكتاب قيم الطرافة والاستظراف، كما استمدها من الأبشيهي، لكن هذه السخرية لا تخلو من رؤية نقدية عميقة، تتسلل إلى نصوص الكتاب، وتتيح لصاحب الاختيار الظهور، بموقفه، وإعلان قيمه وتصوراته، رغم أنه لا يتدخل في النصوص التي يختارها، ولا يعلّق عليها. بل إن هادي العلوي تجنب أيّ تدخل في مادته المختارة، ولو بشرح بعض المفردات، التي ظلت مستغلقة في هذا الكتاب. لكن الاختيار في حد ذاته، وترتيب النصوص ونسبتها ومصدرها، كل ذلك، يكشف لنا موقف صاحب الكتاب وقناعاته. أما السخرية فتصل مداها في هذه الحكاية التي ينقلها من "نشوار المحاضرة" للتنوخي، بعنوان "القرد والوزير"، عن أبي الحسن بن عياش قال "رأيت في شارع الخلد ببغداد قردا مدربا يجتمع الناس عليه فيقول له القراد: تشتهي أن تكون بزازا؟ فيومئ القرد برأسه: نعم. تشتهي أن تكون عطارا؟ فيومئ القرد بنفسه: نعم. تشتهي تكون... ويعدد مجموعة من الصنائع، والقرد يومئ بالموافقة. ثم يسأله القراد: تشتهي تكون وزيرا؟ فيومئ القرد برأسه: لا. ويردف ذلك بالصياح والركض محاولا الهرب". وعلى قلة المتن الشعري في مختارات العلوي، فإنه يورد بعض الأبيات الشعرية ذات القوة السياسية والساخرة. ومن ذلك، قريبا من الحكاية السابقة، قول شاعر مجهول: اسجد لقرد السوء في زمانه/ وداره ما دمت في سلطانه.

وثمة مدخل آخر من المداخل التي كشفت تدخل العلوي في هذه الاختيارات، وحددت معايير اختياراته في هذا المستطرف. يتعلق الأمر، هنا، بالعناوين التي وضعها على رأس كل قولة يختارها، أو حكاية يستقيها، أو رواية يوردها من التراث العربي. وهي عناوين بالغة التعبير عن الموقف من وراء هذه الاختيارات، من قبيل "انتهازيون"، و"مصدر الفساد"، و"نفاق الحاكم"، و"ضد البيروقراطية" و"ضد التعذيب"، و"سلوك الحاكم"، و"الرأي العام" و"مسؤولية الدولة"، و"تأثير الدولة في جهازها"، و"أثر السلطة في الأخلاق"، و"تشريع الاستبداد"...

لا ينفي هادي العلوي هذه الخلفيات في اختياراته، وهذا البعد النقدي الذي يحكم "المستطرف الجديد"، وهو يعلن، في مقدمة الكتاب، مستدركا "ومع أنني لا أريد من هذه القراءات توفير دراسة نقدية لحضارتنا السالفة، فإن الطريقة التي جرى بها اختيار النصوص تتساوق، إلى حد ما، مع أغراض دراسة كهذه".

ولأول مرة، يتحدث هادي العلوي عن مهام صاحب الاختيارات، بعدما ظل الدرس النقدي حول كتب المختارات متوقفا عند حدود البحث عن معايير الاختيار. فيحدد العلوي دور صاحب المختارات في مهمة "الوساطة" بين التراث والقارئ. لكنه، وهو ينتبه إلى الإضافة التي يقدمها في هذه الاختيارات، على مستوى التجنيس، بتقديم "اختيارات سياسية" غير مسبوقة، يصرّح بأن من شأن هذه "الوساطة" التي قام بها، أن يخرج منها "بحصيلة وافرة من اللعنات تنصبّ عليّ من فريقي الشتم والثناء. لكنها على أية حال ثمن التورط في تراث حضارة هي من أكثر الحضارات إثارة للجدل"، تنتهي مقدمة هادي العلوي، لتبدأ اختياراته السياسية، الجديرة بالقراءة لتركيب صورة عن السياسة والسياسي في التراث العربي، ولاستكمال فهم تجربة أحد أكثر المثقفين الماركسيين العرب إثارة للجدل أيضا، كما تعكس ذلك كتاباته السابقة، منذ كتابه "شخصيات غير قلقة في الإسلام" و"من تاريخ التعذيب في الإسلام"، و"الاغتيال السياسي في الإسلام"، وكتاب "التاو"... عندما دفن هادي العلوي ذات خريف من سنة 1997 في مقبرة دمشق اللامتناهية، تقدم الروائي العراقي حمزة الحسن، ودفن معه ورقة كتب فيها "وداعا يا آخر مثقف عراقي أعاد للكلمة هيبتها وجمالها وكرامتها".

كاتب من المغرب



ضياء العزاوي

تحولات التفاوت الثقافي بين النخبة والعوام

أبوبكر العيادي

من عادة علماء الاجتماع أن يرتابوا من عبارة "ثقافة" لكونها غالبا ما تُستخدم بكيفية تثبّت علاقة الأفراد بالفن والكتاب والموسيقى وحتى الأطعمة والتصويت في قوائم محددة تكاد لا تتزحزح، على غرار المواجهة بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية مثلا. ذلك أن الاستخدام اليومي لتلك العبارة يوهم بأن الثقافة تحلّق فوق رؤوسنا بمعزل تام عن الكيفية التي تُحشد بها في العلاقات بين الأفراد.

لقد دلّت دراسة حديثة أن نحو ثلثي الفرنسيين لم يعودوا إلى المؤسسات الثقافية منذ إقرار الجواز الصحي في يوليو الماضي، وهذا يزعج القطاع الثقافي لا محالة ولكن انزعاجه قد يكون أشد بعد اطّلاعه على النتائج التي توصل إليها باحث فرنسي، متخصص في سوسيولوجيا الثقافة، هو فيليب كولانجون، فقد بيّن في كتاب "ثقافة الجماهير ومجتمع الطبقات"، الذي نشره مؤخرا كيف تواصل التشكيلات الاجتماعية والسياسية لرأس المال الثقافي تشظية المجتمع. فبالرغم من تزايد التصدعات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، يبدو التمايز بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية كما درسه بيير بورديو في كتابه "التمييز" الصادر عام 1979، في تقلّص مستمر بسبب تكثيف التمدرس والإنتاج المتواصل للمواد الثقافية بأنواعها وتزايد نخبوية الذوق والممارسات الرقمية الجديدة. إلا أن هذا الانطباع يهمل الاختلافات التي يحث عليها رأس مال ثقافي معقد وصلب في الوقت ذاته، كما يبين كولانجون الذي يقرّ باندهاشه من كثافة حضور الحجة الثقافية في الجدل العام بمعناها الجوهري، وخاصة في بعض الدوائر المحافظة التي تضع في المقدمة تصورا بالغ الشمول عن مفهوم الثقافة كتفسير يجمع سلوكيات ملزمة برفض أشكال التوفيقية، كما هو الشأن في عدة مجتمعات غربية.

ضدّ هذا التصور الذي يحصر الثقافة في "إشكاليات هووية" أو شعارات من نوع "المعركة الثقافية" و"تعزيز الأمن الثقافي" ولكن مع البحث عن السبل التي يمكن أن تجمع حولها الفاعلين الاجتماعيين، يقترح كولانجون أن نعتبرها "موردًا" غير متساو كمًّا وكيفًا وتنوّعا بين الأفراد والجماعات. وكان منطلق بحثه التباس الحدود الثقافية بين الطبقات، فقد صارت النخبة تعشق المسلسلات التلفزيونية بعد أن كانت تحتقر التلفزيون، مثلما صارت حفلات موسيقى الراب تجمع حولها الطبقتين الشعبية والبورجوازية، أما مواقع ألعاب الفيديو فهي تستقطب المراهقين من شتى الفئات المجتمعية. ويستخلص أن رأس المال الثقافي في القرن الحادي والعشرين لم ينحلّ، بل تحول من امتلاك ثقافة عالمة مميزة إلى "إعادة تحديد المعايير الجمالية والتراتبية الاجتماعية للأذواق والممارسات المتمحورة حول الانفتاح على التنوع والنخبوية أو "القارتيّة" (أي الرغبة في امتلاك كل شيء) بعبارة عالم الاجتماع الأميركي رتشارد بيترسون. حدث ذلك تحت تأثير سياسات التوسع المدرسي ووفرة منتجات وخدمات ثقافية تزامنت مع تنوّع منتجات الصناعة الثقافية، التي لا تتحمل مسؤولية التنميط المعياري كما زعم فلاسفة مدرسة فرانكفورت من قبل.

والنتيجة أن انشطار الطبقات، إذا ما قارنّاه بالوضع الذي وصفه بورديو في السبعينات، لا يبدو اليوم خاصّا بأرصدة ثقافية مخصوصة، حتى وإن بدا من الحيف اعتبار كتاب مرجعي مثل "التمييز" مجرد تجانس بين المواقف الاجتماعية والممارسات الثقافية الجامدة، والحال أنها منظومة دينامية لها تقارب وتنافر، يحددها النفور أو الرفض مثلما تحددها الأذواق والميول. وفي رأي كولانجون أن انشطار الطبقات لا يزال قائما ولكنه يحافظ على مكوّن ثقافي قوي، ما يجعل الهوية نفسها مضطربة. وكان أنطونيو غرامشي، عند إعادة التفكير في أفق ماركسي مؤمن بأن تقسيم المجتمع إلى طبقات تحدده علاقات الإنتاج، قد ألحّ على العامل الثقافي للعلاقات الاجتماعية وتصلّب العلاقات الطبقية. غير أن بورديو كان أول من أكّد على العامل الثقافي للتفاوت، ولاسيّما "الدعم الرمزي" الذي تقدمة الموارد الثقافية للتفاوت الاجتماعي داخل مجتمعات ثالثية الوظيفة المتخصصة والتربية المكثفة اللتين تبدو فيهما المواقع الاجتماعية في جانب هام منها مكافأة لقيمة وجدارة من يشغلها، وخاصة في المجال المدرسي.

فكيف يمكن تأويل واقع تنوع أذواق الطبقات العليا وممارساتها الثقافية بعيدا عن الثقافة العالمة التي تشهدها عدة بلدان منذ أواسط التسعينات؟

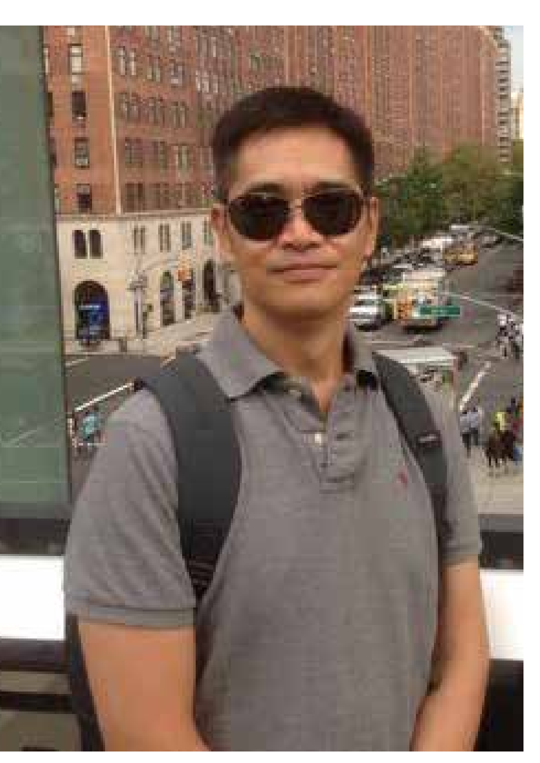
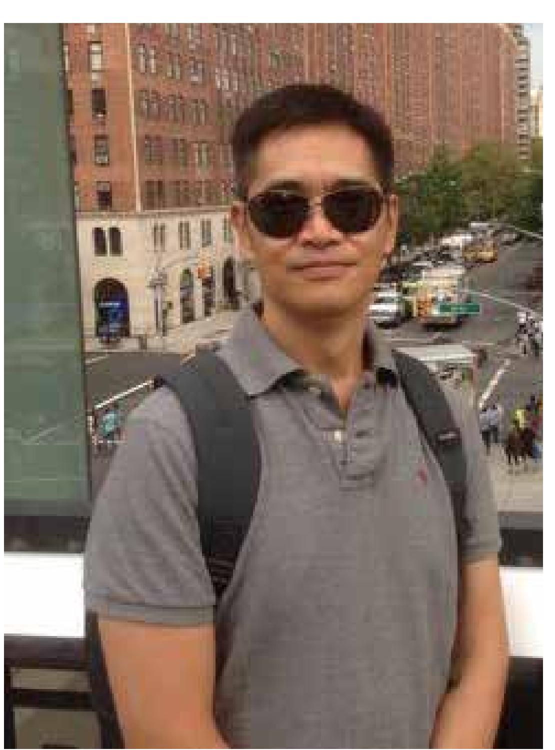
لقد لاحظ عالم الاجتماع الأميركي رتشارد بيترسون أن من الممكن إعادة النظر في ملاءمة الانقسام بين العالِم والشعبي بتعميم فكرة مفادها أن التميز الثقافي بات يتم عبر تنوع الميول والأذواق أكثر ممّا يتم عبر قوانين الثقافة السامية. أي أن الطبقات الراقية لم تتخل عن القوة الرمزية التي يمكن أن تعطيها لموقعهم الاجتماعي، ولكن التميز يصبح في تلك الحالة مرهونا بسعة اختياراتهم أكثر مما يرتهن برفضهم للثقافة الشعبية. ولئن وجد طرح بيترسون، الذي يبدو مناقضا للنظرية التي صاغها بورديو، صدى في

فؤاد حمدي




ثقافة الجماهير ومجتمع الطبقات


فيليب كولانجون – الثقافة مورد غير متساو كمًّا وكيفًا وتنوّعا بين الأفراد والجماعات



تاك وينغ شان – الثقافة العالمة ما زالت ترفض الأرصدة الثقافية الأخرى

رتشارد بيترسون - التميز الثقافي يتم عبر تنوع الأذواق أكثر مما يتم عبر الثقافة السامية


برنار لاهير - المعيار الجديد للانفتاح والتنوع ما زال يقصي بعض الأجناس الشعبية

الأوساط الأكاديمية، فإنه من الهشاشة بمكان، على عدة مستويات. أولا، لأن نخب الأمس ومتعلميه، كما بين عالم الاجتماع الفرنسي برنار لاهير في "ثقافة الأفراد"، كانوا نخبويين هم أيضًا. ثانيا، لأن المعيار الجديد للانفتاح والتنوع والتوافق ما زال يقصي بعض الأجناس الشعبية ويعتبرها غير ذات قيمة مضمونيا وجماليا. أضف إلى ذلك أن رأس المال الثقافي ما انفك يأخذ شكل "رأس مال متعدد الثقافات"، يجد الحظوة في الترقي الوظيفي والاستئناس باللغات الأجنبية وحبّ الأسفار وتجربة المنفى والميل إلى السينما والطبخ وآداب العالم وموسيقاه، جاعلا من الانفتاح على الغيرية الثقافية أحد الملامح المميزة للنخب الحالية. وهو ما أكّده الباحث الأميركي شمس خان عندما عاد إلى ملاحظة تحولات المؤسسة التربوية القائمة على الفرز في نيو إنجلاند حيث تعلّم.

ثمّ إن الطريقة التي دخلت بها فنون عُرفت بكونها شعبية كالسيرك والرواية البوليسية والجاز والأشرطة المصورة إلى ممارسات النخب تثير التساؤل، بل إن فيليب كولانجون يتحدث عن "احتياز ثقافي" مذكّرا بأن هذا المفهوم، الذي يستعمل اليوم للدلالة على الكيفية التي تحوز بها مجموعة أغلبية لنفسها إنتاجا ثقافيا تملكه أقلية إثنية عرقية مهيمَن عليها، يمكن أن ينطبق تماما على العلاقات بين الطبقات العليا والطبقات الشعبية، على الثقافة العالمة والثقافة الشعبية. وهو ما سبق أن استعمله مؤرخ الفن البريطاني كينيث كوتز سميث في أواسط السبعينات.

بيد أن ذلك الاحتياز يحوّر الطرق التي تُستخدم بها الثقافة، من ذلك مثلا أن إضفاء الشرعية على موسيقى الجاز حوّلها من موسيقى رقص إلى موسيقى استماع حتى أن أشكال استهلاكها اليوم صارت، من جهة انتظارات جمهورها، أكثر قربًا إلى الموسيقى الكلاسيكية من موسيقى الروك أو الرّاب، حيث الجمهور جالس وليس واقفا، وحيث المقاعد مرقّمة، وحيث حضور الجمهور محدود ومشاركته معتدلة.

وبالرغم من هذه الملاحظات، يوجد من الكتّاب، مثل تاك وينغ شان، أستاذ علم الاجتماع بجامعة واروِيك في كوفنتري الإنجليزية، من يعتقد أن تشوش الحدود بين الرصيدين العالِم والشعبي، بين الثقافة العالية والثقافة الواطئة هو من الكثافة ما أضعف وظيف الاصطفاء والإقصاء الاجتماعي التي لها صلة بتراكم رأس المال الثقافي. وفي رأيه أن التوجه القارتية لا يمكن أن يؤدي دورا يعادل الألفة مع الثقافة العالمة التي تتبدى، إذا ما مورست بكيفية متناظرة متواصلة، في رفض الأرصدة الثقافية الأخرى. ولا يعني ذلك أن التنقل المتزايد بين مختلف الأرصدة سيؤدي إلى زوال التميز. أولا، لأن ذلك التنقل غير متناظر، إذ غالبا ما يتجه من الرصيد الشعبي إلى الرصيد العالم. ثانيا، لأن اختلاط الأجناس الذي يتبدى في تعدد الممارسات والأذواق لا يلغي آليا تراتبية الرصيدين.

وبذلك لا يمكن لتلك التغيرات في الممارسات الثقافية والصعوبة المتنامية لجعل أرصدة مخصوصة مقترنة بجماعات محددة أن يُنظر إليها كعلامة تراخ في الحدود الثقافية بين الطبقات الاجتماعية لسببين هامين:

أولهما أن ذلك الانفتاح على التنوع والغيرية يفترض موارد اجتماعية وثقافية واقتصادية، سواء تعلق الأمر بإتقان اللغات الأجنبية أم بفرص التحرك جغرافيّا. وثانيهما أن الانفتاح على الغيرية لا يلغي بالضرورة المسافة الاجتماعية. يقول فيليب كولانجون "الانفتاح على الآخر وثقافته الذي يتم عموما بين ترحل الطبقات العليا وعزلة الطبقات الشعبية هو كيفية ذكية لإبقائه على مسافة، حيث يستعير من أرصدته دون أن يمنحه في المقابل إمكانية الاستعارة منه ومن جماعته، ودون أن يقيم علاقة معه". وفي رأيه أن فرنسا تشهد عكسًا تاريخيا لعلاقة الفئات الاجتماعية فيما بينها، بين البعد الرمزي والبعد الجسدي في تلك العلاقة. لقد كان المجتمع الفرنسي إبان "السنوات الثلاثين المجيدة" (1945 - 1973) متأثرا بتقلّص المسافات الفضائية والمادية وتزايد المسافة الرمزية بين الفئات الاجتماعية، التي تتبدى بشكل خاص في نظام الأذواق والتميز وأنماط الحياة، وكأن التقارب النسبي في ظروف المعيشة ومستوياتها دفع حينئذ إلى تعزيز الفوارق بين الطبقات على المستوى الرمزي. أما اليوم، فيحصل العكس، حيث يتطور التقلص النسبي للمسافات الرمزية في إطار فصل جغرافي واجتماعي واقتصادي متزايد، تحت تأثير استراتيجيات سكنية ومدرسية للطبقات المتوسطة والعليا. وكل شيء يجري وكأن القاعدة الوراثية والوظيفية للتفاوت مضمونة بالشكل الكافي بحيث يمكن للتمييز الثقافي أن يوهم بأنه محل إعادة نظر أو أنه تمّ تجاوزه، والحال أنه لا يساهم في البناء، وإنما في إخفاء التفاوت الطبقي.

كاتب من تونس مقيم في باريس

حكاية تلد حكاية وصورة تلد صورة

"ألف ليلة وليلة" و"الرجل الوطواط" بين الأمس واليوم

هيثم الزبيدي

في شتاء بارد قرأت مجلدات "ألف ليلة وليلة". كان عمري 13 عاما. ذهبت إلى مكتبة كركوك المركزية وبدأت باستعارة المجلدات ومطالعة حكاياتها. لا شك أنها شدتني في حينها، وإلا كان من الصعب على صبي الاستمرار بمطالعة كل تلك المجلدات.

تصفَّحتُ مجلداً من "ألف ليلة وليلة" مؤخراً. بدأتُ القراءة وقدَّرت أنها ستكون غير جذابة لصبيان أو شباب من الممكن أن يهتموا بمطالعتها. بعد كل ما يشاهدونه من مسلسلات رسوم متحركة، ومع تعايشهم مع واقع تسود فيه ألعاب الفيديو، سيكون من الصعب عليهم التجاوب مع السرد القصصي بلغة تعود ربما لألف عام. عندما كتب، أو جمع، عبدالله بن المقفع تلك الحكايات، صاغها لمستمع من ذاك الزمان. بمروري على قائمة الحكايات، استدعتْ ذاكرتي الكثير منها، واعتقد أنها في العموم حكايات طريفة وممتعة. المشكلة في أسلوب السرد.

مشكلة السرد هذه ليست حصراً في "ألف ليلة وليلة". جرب أن تقرأ رواية "أوليفر تويست" بالإنجليزية. الروائي الإنجليزي تشارلز ديكينز نشر روايته عام 1838، أي أنها بمعايير الأدب الحديث كُتبت بالأمس. لغة سرد جميلة لكنها ثقيلة على قارئ هذه الأيام. هذا لا يعني أن القارئ الآن "أخف" لغويا ولا يدرك أهمية بلاغة النصوص. أقول العكس. فالقارئ اليوم متبحرٌ من دون أن يدرك حجم المعرفة التي يختزنها. كم المعلومات والنصوص والصور والمشاهد والأفلام والمسلسلات التي مرَّ عليها قارئ عادي اليوم، تفوق أي شي كان يمكن أن يتخيله قارئ من قرن مضى. لكنه قارئ لا يحب التعثر بسرد كتب لجده أو حتى جد جده!

أذكر أني طالعت نسخة بالعربية لرواية "أوليفر تويست". كانت مبسطة وسلسة. هناك من أدرك مبكراً في عالمنا أن ثمة مهمة لتيسير النص. ربما كان يستهدف الصبيان والشباب. لكن الفكرة كانت قائمة.

خلال العقود الماضية، انتبهت إلى أن فكرة تيسير النص أخذت مناحي كثيرة. شاهدت اقتباسات ذكية لرواية "أوليفر تويست" سينمائياً ودرامياً للتلفزيون. كل مرة، يذهب الكاتب/السيناريست إلى أبعاد جديدة. حافظ على روح الرواية، لكن الشخصيات في الرواية تطورت بشكل كبير. في واحدة من آخر الاقتباسات الدرامية، تحس أنك في لندن المعاصرة بشخوصها وتنوعها العرقي. ما عادت الشخصيات ساذجة تجسد الشر أو الطيبة بالمطلق. هناك أوجه متعددة لكل شخصية أعيد تركيبها لمشاهد سيضحك لو شاهد غير ذلك.

رواية "أوليفر تويست" تبقى بأفق محدود وشخصيات معدودة. لو ذهبنا إلى عالم دراما التلفزيون المزدهرة الآن بسبب البث التدفقي، سنجد أن الكتّاب أطلقوا العنان لإعادة تجسيد ليس فقط العالم السردي وحسب، بل حتى عالم الروايات المصورة الكوميكس.

كنت أحرص على اقتناء مجلات الكوميكس. جذبتني شخصية "الرجل الوطواط". كنت أفضل مجلات "الوطواط" على مجلات "سوبرمان". البطولات الخارقة ليست من ضمن قائمة المفضلات عندي. "الوطواط" كان تحرياً ومغامراً وشخصية غامضة محاطة بشخصيات من عالم الجريمة في مدينة تحاكي نيويورك اسمها "غوثام". كانت شخصية "الجوكر" أبرزها، لكن الحكايات ثرية بمغامرات أبطالها الأشرار "البطريق" و"رأس الغول" و"ريدلر-رجل الألغاز" و"المرأة القطة"، والأخيار "الفريد" خادم الرجل الوطواط الدؤوب والمفوض "غوردون" رئيس الشرطة. عالم فانتازيا مذهل وهو مصور أمامك. كبرت وطويت صفحة "الوطواط" إلا حرصي على الذهاب إلى السينما لمشاهدة سلسلة الأفلام التي عادت إلى دائرة الاهتمام منذ أواخر الثمانينات. أعاد كتاب السيناريو النظر في شخصيات أفلام الوطواط. في البداية، لم يخرجوا كثيرا عن الشخصيات الأصلية. لكن تعقيد شخصية "الجوكر" ربما استفز جيلاً جديداً من الكتاب. بدأت الشخصيات تتطور في الأفلام وما عادت سطحية. هذا ربما ما مهد لمرحلة جديدة من إعادة النظر في الشخصيات والحكايات.

عام 2014، جاء الموسم الأول من مسلسل "غوثام". أعاد كتاب السيناريو رواية الولادة لكل الشخصيات في عالم "الوطواط"، بما فيها تشكيل شخصية "الرجل الوطواط" نفسه. كانت مغامرة درامية حقيقية، لأن الكتاب لا يعملون على خلفية من صورة مشكلة من شخصيات حفرت عميقاً في ذاكرة أجيال، بل أيضا في تنافس مع سلسلة الأفلام. قلق مدينة غوثام، الذي هو في أوجه منه قلق مدينة نيويورك بعد هجمات سبتمبر 2001، كان حاضرا ويتطور. مدينة مستلبة في عالم الجريمة الذي لا يتردد في تسخير الإرهاب لتحقيق غاياته. مع نهاية الموسم الخامس (2021) شهدنا ولادة شخصية "الرجل الوطواط" ونحن ننتظر المواسم القادمة. التيسير البصري المبني على تيسير السرد الأصلي بلغ ذروة جديدة.

ماذا نفعل إذا بحكايات "ألف ليلة وليلة"؟ برأيي أن أدباءنا بحاجة إلى إطلالة على تلك الحكايات وإعادة كتابتها لقارئ عربي شاب ابن اليوم. لا يوجد ما يمنع من إجراء هذا التيسير السردي، ثم البناء عليه في عالم "ألف ليلة وليلة"، وغيرها من التراث الأدبي العربي. بالتأكيد، لا أقصد تيسيراً بصريا مثل ذلك الذي يقدم من إنتاج عربي تتمنى لو أنه لم يتم. ثمة تجارب عالمية أشرت إلى بعضها، لكن العالم يعيد النظر بأدبه ويعيد تقديمه لئلا يضيع ويصبح تراثا فقط. هناك شخصية "دون كيخوت" متغيرة صالحة لأزمان متغيرة ■

كاتب من العراق مقيم في لندن